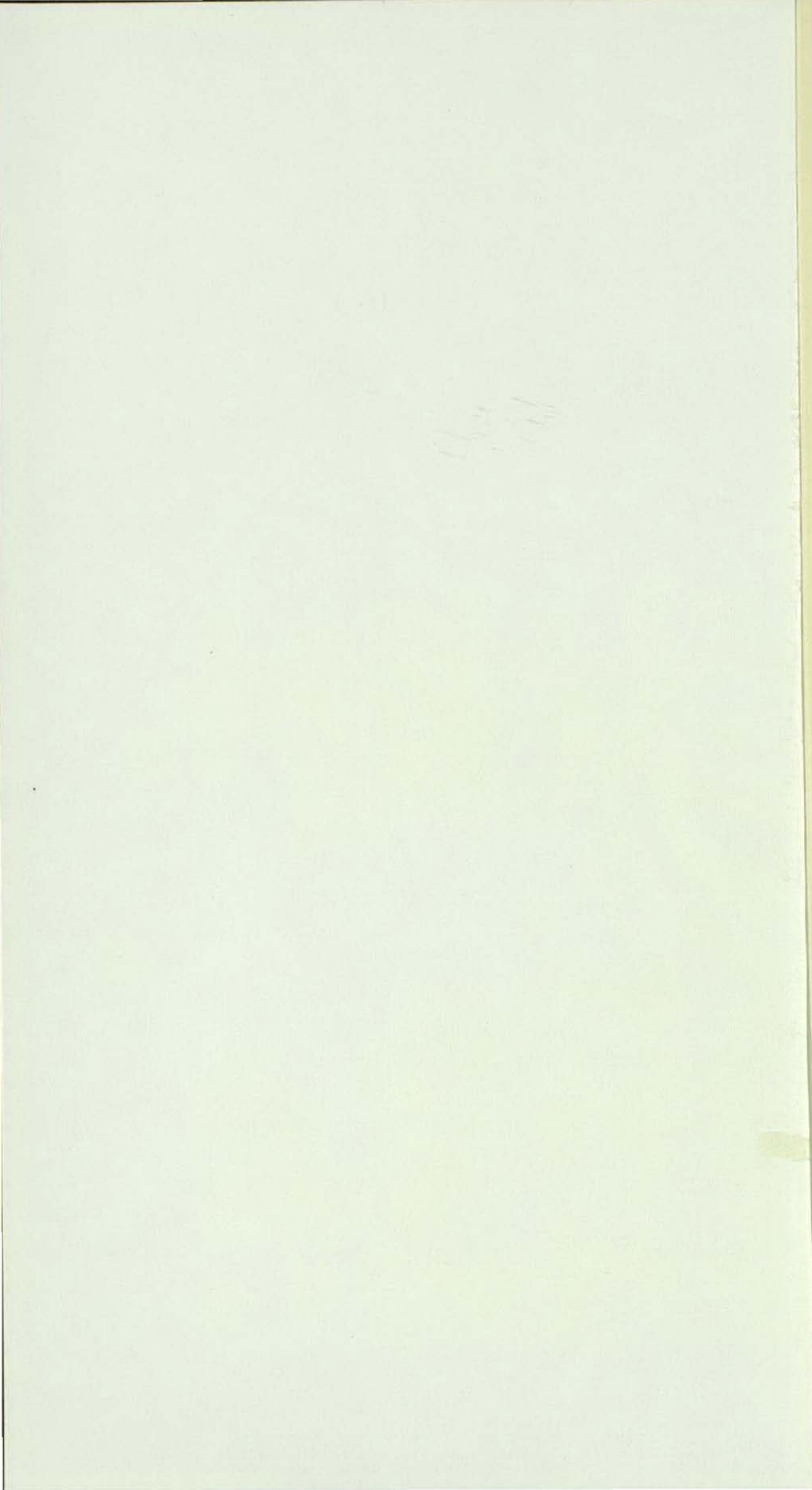

PEDRO M. CÁTEDRA

*POESÍA DE PASIÓN
EN LA EDAD MEDIA
EL «CANCIONERO»
DE PERO GÓMEZ DE FERROL*



SALAMANCA
2001



CANCIONERO DE
PERO GÓMEZ DE FERROL

PUBLICACIONES DEL SEMYR
documenta

1

Director
Pedro M. Cátedra

Coordinador de colección
Miguel-Marón García-Bermejo Giner Mengu

JUNTA DE GESTIÓN DEL SEMYR
(2001-2002)

Pedro M. Cátedra, director
Jesús D. Rodríguez Velasco, coordinador general
M^a. I. Hernández González, secretaria & coordinadora de publicaciones
Juan Miguel Valero Moreno, comunicación
Francisco Bautista Pérez, vicesecretaría
Miguel M. García-Bermejo Giner, vocal
Javier Guijarro Ceballos, vocal
Javier San José Lera, vocal
Manuel A. Sánchez Sánchez, vocal
Jacobo Sanz Hermida, vocal
Maria Isabel Toro Pascua, vocal
Presidente de la Sociedad Española de Historia del Libro, vocal
Presidente de la Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, vocal

POESÍA DE PASIÓN
EN LA EDAD MEDIA
EL «CANCIONERO»
DE PERO GÓMEZ DE FERROL

POR

PEDRO M. CÁTEDRA



SALAMANCA

Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas

Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas

MMI

© Pedro M. Cátedra
I.S.B.N. 84-920305-8-5
Compuesto en SEMYR
Impreso en Gráficas Cervantes
(Salamanca)

*Para Alberto Blecu, maestro,
sabio, hombre de bien y generoso.*

TABLA DE MATERIAS

Nota preliminar	11-12
-----------------------	-------

PRIMERA PARTE

EL «CANCIONERO» DE GÓMEZ DE FERROL

I	Un cancionero y un autor	15-24
II	El <i>Cancionero</i> de Pero Gómez de Ferrol	25-187

§ I *La «Santa Pasión»* [30-161]. § II *Glosa del «Ave María»* [162-169]. § III *Glosa del «Padre Nuestro»* [172-181]. § IV *Sobre los ángeles* [182-187].

SEGUNDA PARTE

POESÍA PASIONAL DE LA EDAD MEDIA

III	Antecedentes, lecturas, recepción y temas pasionales	191-298
-----	--	---------

§ *Espiritualidad pasional* [192-195]. § *Protoliteratura pasional* [195-204]. § *Lecturas contemplativas* [204-220]. § *La predicación y el teatro* [220-233]. § *Liturgia y devoción privada* [233-250]. § *Otras lecturas ritualizadas* [251-253]. § *Poesía narrativa pasional* [253-298].

IV	<i>La Santa Pasión</i> de Gómez de Ferrol y las <i>pasiones</i> castellanas del siglo XV	299-444
----	--	---------

§ *Las pasiones castellanas del XV* [299-323]. §

Sinopsis de la «Santa Pasión» [324-328]. § Destinatarios y contemplación [328-337]. § Una construcción arcaica [338-364]. § «Compassio» y «Planctus Mariae» [365-420]. § Métrica y poesía [420-444].

TERCERA PARTE

Apéndices	447-462
§ 1 «Dicho del que se confiesa» (447-448). § 2 <i>Sermón de Pasión</i> (449-462).	
Bibliografía	463-488
Índice onomástico, geográfico, de obras anónimas y primeros versos	489-499
Colofón	501

NOTA PRELIMINAR

EMPECÉ HACE AÑOS LA EDICIÓN Y ESTUDIO DEL *Cancionero de Pero Gómez de Ferrol*, sobre todo de su principal poema, la *Santa Pasión*, al mismo tiempo que la investigación de los manuscritos poéticos del siglo XV de la Universidad de Salamanca, en el seno de un proyecto que aún sigue dando frutos. Otras pasiones me desviaron de la del poeta ferrolano. Unas circunstancias especiales me han permitido volver a ella y acabar con estos escorzos de edición y estudio.

La concesión en 1999 de un premio en ciencias sociales y humanidades de la Fundación Alexander von Humboldt me ha aparejado el privilegio de estar integrado durante unos meses en el Romanisches Seminar y en el Petrarca Institut de la Universidad de Colonia. La buena disposición del rectorado de la Universidad de Salamanca y de mis compañeros del Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana han hecho posible esa estancia.

Quiero, por tanto, y es de ley agradecer a los colegas alemanes y al personal del Romanisches Seminar y del Petrarca Institut, en especial al profesor Bernhard König y a sus colaboradores, la amistosa acogida, los privilegios y las facilidades que han hecho mi estancia inolvidable, más fértil sin duda de haberla disfrutado alguien con más talentos. Al bienestar coadyuvieron no poco José A. Barbon, Folke Gernert y Javier Gómez Montero: de ellos y los suyos guardo

un recuerdo muy especial.

Del mismo modo, quiero expresar mi gratitud a los compañeros salmantinos por la generosa comprensión de mi ausencia y la disponibilidad para facilitarla. Debo un especial agradecimiento a M^a. Isabel Hernández González de Páiz, que ha tenido la paciencia de estar de nuevo a mi lado y leer la última versión de este trabajo, aportando no pocas correcciones tan perspicaces como atinadas.

PRIMERA PARTE

*EL «CANCIONERO»
DE GÓMEZ DE FERROL*

SIGLAS O ABREVIATURAS UTILIZADAS

<i>AP</i>	<i>Auto de la Pasión</i>
BNM	Biblioteca Nacional de Madrid
CORDE	Real Academia Española, <i>Corpus del español</i>
<i>CP</i>	Comendador Román, <i>Coplas de la Pasión</i>
<i>IS</i>	<i>Infancia Salvatoris</i>
Io	Evangelio de Juan
Lc	Evangelio de Lucas
Mc	Evangelio de Marcos
Mt	Evangelio de Mateo
<i>MVC</i>	Juan de Caulibus, <i>Meditationes vitæ Christi</i>
<i>PA</i>	Pasión de la Real Academia de la Historia
<i>PCF</i>	<i>Passion de Clermont-Ferrand</i>
<i>PJ</i>	<i>Passion des Jongleurs</i>
<i>PM</i>	Íñigo de Mendoza, <i>Coplas de la Cena</i>
<i>PT</i>	Diego de San Pedro, <i>Pasión trobada</i>
<i>RVC</i>	Juan de Padilla, <i>Retablo de la vida de Cristo</i>
<i>SP</i>	Pedro Gómez de Ferrol, <i>Sancta Pasión</i>
<i>VJ</i>	Francesc Eiximenis, <i>Vida de Jesucrist</i>

I

UN CANCIONERO Y UN AUTOR

HE DADO EN LLAMAR *Cancionero de Pero Gómez de Ferrol* a una sección del manuscrito 2139 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, SA4 según las siglas de Dutton¹. El hecho de no haber sido descrito antes del *Catálogo-índice* del mismo autor, ni figurar en las bibliografías especializadas durante su permanencia en Palacio desde la liquidación de los Colegios Mayores —no entro en detalles que el especialista conoce sobre los movimientos de los cancioneros de la Biblioteca Universitaria de Salamanca— coadyuvó a su férrea y casi secreta custodia en esta biblioteca y, por ende, a su desconocimiento hasta hace no muchos años entre los especialistas en la obra del Marqués de Santillana, fray Íñigo de Mendoza, Comendador Román y otros poetas cuyas obras figuran en nuestro códice.

Quizá por eso haya pasado inadvertido el cancionerillo devoto de Gómez de Ferrol, al menos según mi información. Columbro también que quien firma sus obras del tenor que el lector puede ver más abajo arruina por sí mismo la voluntad del más paciente y sufrido lector, aunque haya llegado a encontrarse a gusto con las santas simplezas de mucha de nuestra poesía religiosa del siglo XV. Y, sin embargo, ya la posibilidad de recuperar uno más para la nómina de los

1. Dutton 1991, III, 81-83. Para una nueva descripción del manuscrito, véase lo que sigue y también Lilao Franca & Castrillo González, en prensa; a Óscar Lilao agradezco la generosa e inteligente respuesta que ha dado a mis preguntas sobre el códice.

escritores gallegos «de la decadencia»¹ —quizá mediando una escritura poética en situación de transición— o los ‘efluvios’ menos poéticos que lingüísticos de muchos de sus versos acaso inclinara algo a hacer de tripas corazón y a dedicarle un rato a éste que por su apellido habrá que suponer ferrolano.

No estaba guardada para mí la empresa de identificar al poeta gallego que sólo comparece en este cancionero y que, además, no da más noticia que la de ser autor de los versos que hoy edito. Aunque la auto-cita sea también un recurso estructural, devoto y hasta confesional, como veremos, no se puede dejar de reconocerle un cierto matiz ‘autorial’ al firmar sus obras. La *Santa Pasión*—en adelante *SP*— termina:

Loçifer, sobervio fol,
fue vençido en la batalla.
Más non quiere dezir e calla
Pero Gómes de Ferrol.

Y con una súplica a la Virgen, en la que se incluye también el nombre en los mismos términos, acaba la glosa del Ave María.

Me hubiera gustado dotar de realidad a este casi personaje literario que se sirve de tan antiguo recurso para reivindicar autoría y devoción religiosa. Pero no ha sido posible aislarlo entre los Pedro de Ferrol que comparecen en la documentación medieval de Galicia. Así, por ejemplo y sin ir más allá de los datos de un cartulario reciente, un homónimo fue beneficiario de un foro de bienes sitios en Esteiro y Remecil por parte del prior del monasterio de San Salvador de Pedroso, don Gómez, en 12-9-1428². Otro Pedro de Ferrol era

1. Véase al respecto Polín 1997.

2. Cal Pardo 1984, 118 y doc. n.º. 31, 271-272. Era vecino de Neda y estaba casado con Melia Fernández. Todavía estaba en pleitos en 1460, aunque quizá éste Pedro pudiera ser hijo del anterior. En 1487 se habla de él y de sus hijos como «todos

hermano del prior del monasterio Lopo Monteiro (1477-1492?); vivía aún en 1506¹.

Ningún dato, sin embargo, nos permite asociar a cualquiera de esas personas con el autor de una nueva pasión de Cristo trovada de cerca de mil quinientos versos, de una glosa del Ave María, otra del Padre Nuestro y un poema sobre los ángeles, piezas todas que constituyen el *Cancionero* del coplero ferrolano.

El cancionero SA4 procede de la biblioteca del Colegio de Cuenca, que era rica en libros poéticos manuscritos; descansó después en los anaqueles de la Real Biblioteca, con signatura II-1161, hasta su vuelta a Salamanca. Es un libro in-cuarto, de 161 folios, que se agrupan en una serie de dieciséis cuadernillos de composición variable. Detallo a continuación la secuencia de los cuadernillos en la columna de la izquierda y el contenido textual, a la derecha:

A ⁸ fols. 1-8	1	Fols. 1r-v. <i>Confesión en verso</i> . Inc.: Ihesus <i>Dicho del que se confiesa</i> Señor noble confessor oid me de penitencia [Dutton ID 4683]. Se ha incluido la edición de este poema como apéndice al final de este volumen.
B ¹⁰ fols. 9-18		
C ¹⁰ fols. 19-27		
*Falta un folio, acaso tras el 27		
D ⁶ fols. 28-33	2	Fols. 1v-2v. Gómez Manrique, <i>Quere-lla de la gobernación</i> . Inc.: Manrique. Quando rroma conquistaua quinto sabio la rregia [Dutton ID 96].
*En blanco, del 31 al 33		
	3a	Fol. 2v. Íñigo López de Mendoza, <i>Doctrinal de privados</i> [coplas 4-10]. Inc.: Conde stable de castilla. O fanbre de oro rrauiosa qua les son los coraçones [Dutton ID 106]. Aquí estas coplas claramente han sido consideradas como poema independiente, asignándole una rúbrica y considerando la

difuntos» (277 & 290, respectivamente). Véase también sobre la vinculación de esos bienes a la familia 136.

1. Cal Pardo 1984, 122, n. 45.

- que es copla 10 como finida, con su rúbrica propia de *fyn*.
- 3b Fols. 3r-5r. Íñigo López de Mendoza, *Doctrinal de privados*. Inc.: *doctrinal de priuados que fizo el marques de santillana sobre la | muerte del maestre de santiago. | [rueda que sería réplica de una miniatura con la lectura en su entorno: el · maestre · de · santiago · don · aluaro · de · luna ·] | Vy thesoros ayuntados | por grand dapño de su dueño [Dutton ID 106]. Se completa con las coplas anteriores, que faltan en esta copia.*
- 4 Fols. 5v-30r. Íñigo de Mendoza, *Vita Christi*. Inc.: *a¶ clara sol diujnal | la çerrada niebla escura [Dutton ID 269]. Copia incompleta.*
- 5 Fol. 33v. «Muy glorioso *contem*plar | ihesu begnjno es en ti». Los seis primeros versos de la *Pasión* de Pero Gómez de Ferrol, copiados como *probatio pennae* o indicación de comienzo por una de las varias manos que interviene en la compilación de este manuscrito.
- E⁴ fols. 34-37 6 Fols. 34r-37r. Íñigo de Mendoza, *Vita Christi*, coplas 115A-115H, 115L-115O, 115S, 115I, 115V, 115Q, 115R y 115J. Inc.: *Aplica y enxempla enel thener contrario y mal des | pender y poco aprouechar con los caualleros. | que aprouechar caualleros | este tesoro que sobra.*
- F^{16j} fols. 38-51 7 Fols. 38r-67v. Pero Gómez de Ferrol, *Santa Pasión*. Inc.: *prologo sobre la santa pasion del nuestro redentor e | saluador ihesu christo | Muy glorioso contem-plar | ihesu begnino es en ti [Dutton ID 4686]. N.º. I del *Cancionero*.*
*Falta el bifolio interior de este cuadernillo.
- G¹² fols. 52-63
- H⁸ fols.64-70b 8 Fols. 67v-69v. Pero Gómez de Ferrol, *Glosa del Ave María*. Inc.: *Coplas compuestas sobre cada vna palabra del aue | maria. | Ave digna de alabança | ma-*

- dre de consolaçion [Dutton ID 4677].
Nº. II del *Cancionero*.
- 9 Fols. 69r-70^{bis}v. Pero Gómez de Ferrrol, *Glosa del Pater Noster*. Inc.: *Pater noster*. | padre nuestro poderoso | que estas en las alturas [Dutton ID 4688].
Nº. III del *Cancionero*.
- 10 Fols. 70^br-v. Pero Gómez de Ferrrol, *Sobre los ángeles*. Inc.: *Otra*. | Altos tronos tu mandaste | que cumpla la tu justicia. No ha sido distinguido de la composición anterior; nº. IV del *Cancionero*.
- I¹² fols. 71-82 11 Fols. 71r-122r. Íñigo de Mendoza,
K¹² fols. 83-94 *Vita Christi*. Inc.: *Comiença la vida de*
L¹² fols. 95-106 *nuestro señor ihesu christo en estilo* |
M¹² fols. 107-118 *metrico conpuesta por un frayle menor de*
N⁴ fols. 119-122 *oservançia* | *a pedimiento de doña Iuana*
*122v, en *de cartajena*. | Aclara sol diuinal | la
blanco çerrada niebla escura [Dutton ID
269].
- O¹⁴ fols. 123- 12 Fols. 123r-136r. Íñigo de Mendoza,
136 *Sermón trobado*. Inc.: *Sermon trobado que*
*136v en *fizo frey yñigo de mendoça* | *al muy alto e*
blanco *muy poderoso prinçipe rey señor* | *nuestro*
señor el rey don ferrando rey de castilla de
leon | *de çeçilia de portogal prinçipe de*
Aragon nuestro soberano señor. | Prinçipe muy soberano | *nuestro natural se-*
ñor [Dutton ID 270].
- P¹² fols. 137- 13 Fols. 137r-146r. Íñigo de Mendoza,
148 *Regimiento de príncipes*. Inc.: *Dechado de*
*146v, 147 *rregimiento de príncipes ofrescido en serui-*
☉ 148, en *cio por frey* | *yñigo de mendoça ala muy*
blanco *alta e muy esclares* | *çida reyna doña ysabel*
reyna de castilla e de leon | *de çeçilia de*
portogal prinçesa de aragon muestra soberana | *señora*. | Alta reyna esclaresçida |
guarneçida [Dutton ID 273].
- Q⁶ fols. 149-154 14 Fols. 149r-153v. Comendador Ro-
*154 en *mán, Coplas contra el mundo*. Inc.: *coplas*
blanco *que fizo el comendador rroman repreh-*

diendo al | mudo e de los siete gozos de amor e los siete cuchillos de dolor | de la virgen santa maria. | O mudo triste mortal | o mortal mudo de penas [Dutton ID 4276]. Editada por Álvarez Pellitero 1984.

Lo anterior es suficiente para darse cuenta de las características estructurales de SA4, un cancionero que no es especialmente cuidado desde el punto de vista material. La repetición de algunas obras, la propia estructura y escritura del código vendrían a demostrar no tanto un descuido, cuanto el hecho de ser resultado de la reunión de unidades textuales diferenciadas, que no tenían por qué tener el mismo destino o haber sido escritas para agruparse en una unidad bibliográfica como ahora es SA4.

Varias manos participan en la copia y algunas de ellas son alternantes. Hay casos en los que la transición de un cuadernillo a otro coincide también con el cambio de mano, de lo que se deduce que la copia se realizaba de forma independiente según un modo de proceder propio de taller. En el primer cuaderno se aprecian dos manos distintas: a la primera, de letra gótica bastarda bien formada y quizá de factura más antigua, se debe la copia de las tres primeras obras. Estas composiciones tienen una cierta unidad temática, en especial las numeradas 2 a 3b, pues que son del repertorio de la poesía moral de cancionero anterior al último tercio del siglo XV, mientras que el resto son obras de dos poetas de éxito de finales del cuatrocientos, Íñigo de Mendoza y el Comendador Román, con predominio de poesía religiosa. Entre los primeros y los dos últimos se encuentra encajada la obra de Gómez de Ferrol.

Presto una atención más detallada a la parte que interesa en este libro, la que contiene el manojillo de poemas del que he dado en llamar *Cancionero de Pero*

Gómez de Ferrol. Se contiene en tres cuadernillos de ocho, seis y cuatro bifolios, por este orden, que ocupan la parte central del códice. En total, serían 36 folios, de los cuales se han perdido dos, que constituían el bifolio interior del primer cuadernillo (entre el fol. 44 y 45 actual) y que dejan una laguna en la *SP* tras de la copla 43. El texto se copia a una sola columna, hasta llegar al penúltimo folio del conjunto (fol. 70), en el que el copista de esa parte advertiría que le iba a faltar espacio y transcribe a dos columnas varias estrofas de la glosa del Padre Nuestro. Parece, así y por un lado, que las composiciones de Gómez de Ferrol tienen unidad material en el espacio total del manuscrito, por tanto independencia; y, por el otro, que hay un antógrafo, ya que, además de los abundantes problemas textuales y errores, la necesidad de escribir más apretadamente en la parte final del *Cancionero* de Ferrol se debe a un cálculo erróneo del espacio disponible para acabar de completar la obra.

Me parece que en ella intervienen varias manos. He aquí la secuencia de intervención de las manos, que denomino con letras del alfabeto según el orden de aparición:

- ✍ A: *SP*, coplas 1-15 (fols. 38r-40r [cuaderno F, bifol. I¹r-III¹r]), cede el terreno en la mitad del folio 40r a otra mano
- ✍ B: *SP*, coplas 16-35 (fols. 40r-43v [cuaderno F, bifol. III¹r-VI¹v]); interrumpe en la primera copla del fol. 43v, para ceder de nuevo el espacio a la mano
- ✍ A: *SP*, coplas 36-38 (fols. 43v-44r [cuaderno F, bifol. VI¹v-VII¹r]), que completa el fol. 43v con dos coplas y escribe la primera del fol. 44r, cediendo de nuevo a
- ✍ B: *SP*, coplas 39-91 (fols. 44r-52v [cuaderno F, bifol. VII¹r-I²r —pérdida del bifolio VIII—, y cuaderno G, bifol. I¹v]).
- ✍ A: *SP*, coplas 92-104 (fols. 53r-54v [cuaderno G,

bifol. II¹r-III¹v)).

☞ B: *SP*, coplas 105-157 (fols. 55r-63v [cuaderno G, bifol. IV¹r-I²v]).

☞ A: *SP*, coplas 158-182; glosa del *Ave Maria*, *Pater Noster* y coplas sobre los ángeles (fols. 64r-71v [cuaderno H completo]).

Una de estas manos es única en la sección del *Cancionero* de Ferrol, mientras que a la otra, B, se debe la copia del cuaderno O, que contiene sólo el *Sermón* de Mendoza, y resulta, así, exento. Hay que señalar que la mano B presenta una homogeneidad en sus distintas apariciones que no tiene A, en la que se pueden distinguir hasta tres estados distintos, marcados desde una cursividad prácticamente nula en su primera aparición, hasta una muy marcada en el último cuadernillo. Es por esto por lo que podría pensarse en la posibilidad de que este último cuadernillo sea obra de una tercera mano C¹. Sin embargo, es característico el hecho de que A suele, en cualquiera de sus estados, escribir 28 versos en casi en todas las caras, a excepción de los primeros folios y de aquellos que, encarados con la escritura B, intentan seguir la frecuencia, mientras que B, como máximo, suele transcribir entre 24 y 26 versos, incluso a veces menos.

Es probable, además, que el lugar que ocupaban o estaban destinadas a ocupar en un principio no coincidiera exactamente con el que ahora tienen, tras de la composición n.º. 6. El fragmento n.º. 5 parece una *probatio pennæ* de una mano poco avezada que copiaba los seis primeros versos de la *SP* en el fol. 33v; en el folio 34 sigue la composición n.º. 6, unos fragmentos de la *Vita Christi* de Mendoza. Esta misma mano vuelve a hacer lo mismo con los primeros cuatro versos de la *Vita Christi* de Mendoza en el fol. 70v, al final del

1. De esta opinión es mi colega Elisa Ruiz, que ha tenido la paciencia y la amabilidad de examinar la escritura del manuscrito y escuchar mi opinión sobre ella.

cancionerillo de Ferrol, pero en esta ocasión la obra de Mendoza comienza inmediatamente después en el recto del folio siguiente (71r). Es muy probable que lo que parecen *probationes pennæ* puedan considerarse una especie de versos guía o, acaso, un acto de escritura oracional. En cualquier caso, este escribano poco avezado se ensayaba copiando un fragmento que tendría delante, por lo que pienso que esos dos bifolios con la composición n.º 6 estaban destinados a ocupar otro lugar en el manuscrito.

Por lo que se refiere al códice en su conjunto, es clara la varia procedencia de los materiales y su carácter monográfico. Más que un manuscrito con organización y finalidad estudiada parece el resultado de la agrupación de unidades diferentes, que van de copias varias de una misma obra —dos versiones de la *Vita Christi* de Íñigo de Mendoza¹, más algunas coplas de ésta en forma exenta—, hasta fragmentos de poemas que, sin embargo, parecen elaborados, como ocurre con el *Doctrinal de privados* de Santillana, pasando por unidades gráfica y temáticamente diferenciadas como la que contiene la obra de Ferrol. La amalgama de dos versiones y fragmentos de una misma obra, así como también el aire monográfico de buena parte del conjunto, y al tiempo la posibilidad de aislar estructuralmente varias secciones, invalidan cualquier hipótesis de un códice destinado a la lectura meditativa cíclica o a la práctica piadosa, sin embargo de que la presencia de determinados poemas aconsejara realzar esta utilidad: el comienzo con una *confesión* no debe pasarse por alto.

Tampoco se trata de un manuscrito facticio o un típico cancionero que ha ido siendo compilado en la variedad y en el tiempo. Me da la sensación de que nos

1. Dedicaré un estudio más particularizado a las razones de la inclusión de dos de las versiones de *Vita Christi*, así como también al texto, que alumbra bastante el aún complejo panorama editorial de la obra de Íñigo de Mendoza.

las habemos más bien con la agrupación de varios cuadernos de trabajo literario o editorial o varias piezas utilitarias cuya finalidad no sé si es sólo la de la lectura o habrá que pensar en otras posibilidades de difusión, sin olvidar la de que este manuscrito sea el resultado de agavillar borradores de un trabajo editorial, materializado en la copistería o en la imprenta¹.

Son pocas las intervenciones sobre los textos aquí recogidos que nos pudieran servir de indicio para columbrar el carácter y la función verdadera de este manuscrito, pero las correcciones por sustitución de partes o coplas enteras que, por ejemplo, se aprecian en la última de las composiciones, unas coplas del Comendador Román, parecen tener una solvencia y seguridad digna de autor o de quien tenía las atribuciones suficientes para intervenir.

* * *

Mi interés primordial es, en este libro, doble, la edición del cancionero de Pero Gómez de Ferrol y el estudio de su parte principal, la *Santa Pasión*. No porque carezca de importancia el resto de sus versos dejo de dedicarle aquí un estudio particularizado, sino porque está siendo elaborado en su propio contexto y significación con más detalle del que aquí pudiera yo dedicarle².

1. A este respecto, he examinado con particular atención la posibilidad de hallar contra-estampaciones, que revelaran el paso del manuscrito por un taller de imprenta, pero, a simple vista, no he hallado el menor indicio.

2. En el ámbito de nuestro Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas se elabora una tesis doctoral sobre las oraciones y glosas en la Edad Media peninsular, en la que van teniendo la máxima atención las particularidades y el sentido de las de Ferrol en su contexto. Agradezco las generosas sugerencias de la profesora Margherita Morreale, que ya llamó la atención con su extraordinaria perspicacia sobre las partes oracionales del cancionero (Morreale 1991, 173-174).

II

EL *CANCIONERO* DE GÓMEZ DE FERROL

SEGUIRÁ, ANTES DE QUE NOS ADENTREMOS EN EL estudio, primordial en este libro, la *princeps* del *Cancionero de Ferrol*. He optado por una edición sinóptica, en la que conste una transcripción semi-paleográfica y una edición que doy en llamar interpretativa. Las cuestiones lingüísticas y, quizá, la posibilidad que apunto más abajo de que la *SP* haya sido sometida a una re-elaboración lingüística y poética, en el todo o en algunas de sus partes, me ha llevado a tomar la decisión de ofrecer esta doble edición.

Editar es, en cierto modo, reconstruir e, incluso, falsificar un texto, cualquiera sea su grado. Una edición *crítica*, realizada sobre la base de una porción más o menos grande de testimonios manuscritos y/o impresos es un proceso de reconstrucción. También es reconstrucción textual cualquier edición *interpretativa*, como las que se hacen sobre la base de un manuscrito único, como es nuestro caso; hasta incluso se puede afirmar, con Contini en su nota necrológica de Bédier, que un proceso tan aparentemente conservador y respetuoso como es la elección del manuscrito único, «conservar críticamente es tanto como innovar»¹.

Pero, incluso, cualquier transcripción constituye

1. Véase Roncaglia 1975, 81-94. Contini 1942, 130; *apud* Balduino 1983, 242. Para otros aspectos de la discusión, véase Segre 1979 & 1985.

ahora una reconstrucción textual, hasta la más puramente paleográfica¹. Y hablamos de transcripción moderna, que no deja de ser una variante del trabajo de los copistas medievales; cuyos límites y las circunstancias del trabajo, incluso en sus aspectos materiales y psicológicos sabemos bien cómo condicionaban el resultado².

Puede decirse sin exagerar que se hacía reconstrucción cuando un copista transcribía un texto o cuando, más adelante, un impresor componía de nuevo. Y no digamos si en el caso de la imprenta mandan, además, principios de regularización ortográfica, modernización o adaptación³. Todo eso es, sin duda alguna, reconstrucción textual. Incluso la pura reproducción de un texto en facsímile puede acabar resultando una reconstrucción en la que los medios mecánicos y fotográficos, teóricamente impecables, modifiquen —por eliminación o adición—, el texto o algunos de sus esenciales elementos paratextuales o complementarios imprescindibles para la cabal comprensión y entendimiento⁴.

Parece, pues, que antes y ahora cualquier proceso de transferencia textual es una desviación o reconstrucción consciente o inconsciente del texto. Así que, asumiendo todos estos límites, y, sobre todo, atendiendo a los problemas de la obra de Gómez de Ferrol, que más abajo trataré, he decidido ofrecer la doble edición semi-paleográfica e interpretativa.

Por lo que se refiere a la primera, que el lector puede ver en las páginas pares del libro, he procurado mantener todas las particularidades lingüísticas y gráficas, aunque he omitido de éstas la alternancia entre

1. Recuérdese: «Transcrizione non significa però riproduzione materiale: la transcrizione va considerata, anzi, come il primo gradino dell'interpretazione» (Brambilla Ageno 1975, 27).

2. Havet 1911; Dain 1975.

3. Véase Schmid 1988; Trovato 1991; Richardson 1994.

4. A propósito de Cervantes, véase Rico 1996.

la *s* alta y la normal. Aparte esto, creo que he ofrecido una transcripción bien ajustada a la grafía y a la disposición de las manos que copian el *Cancionero*. Las notas en relación con las particularidades gráficas y referentes a cuestiones varias de índole textual se acumulan al pie de esta edición. No obstante, he dejado de señalar algunas particularidades gráficas que podríamos calificar de automáticas; por ejemplo, los trazos largos o cortos superpuestos inherentes al hábito de escritura de los copistas, que a veces se refieren a una letra, sílaba o a la palabra entera ('*sant̄*', por ejemplo); tampoco señalo las linetas que, generalmente, se escriben sobre determinadas consonantes, como la *ch* o la *y*, o bien que figuran aquí duplicando una abreviatura quizá por hábito de trazarla en condiciones normales ('*conpl̄ir*', '*enēl*', '*grānd*', por ejemplo). Estos trazos o los que indican abreviaturas nasales aparecen en ocasiones desplazados, en virtud de la cursividad de la letra; tampoco indico en nota esta eventualidad, porque, como las anteriores, es bastante sistemática.

En cambio, el lector advertirá que la que puede ver en las páginas impares ni siquiera merece el nombre de crítica, aunque quien esto escribe se haya devanado muchas veces los sesos para salvar errores y la distancia que está convencido existe entre la versión de este manuscrito y la que saliera de las manos de Pero Gómez de Ferrol. Soy el primero en afirmar mi timidez a la hora de cortar por lo sano e incluir una larga porción de *emendationes ope ingenii*. He silenciado muchas que me han ocurrido, y es seguro que doy cuenta en las notas de muchas más de las que aconsejaría la prudencia o la sindéresis filológica¹. Y es que, a estas alturas, cualquier criterio que se quiera adoptar para una regularización textual resultará discutible: ni el de la

1. Me debe asistir también la prudencia en la problemática intervención en el texto por medio de la *emendatio* (véase, al respecto, Brambilla Ageno 1975, 32-37).

métrica, ni el lingüístico son fiables. La sabida fluctuación del octosílabo durante el siglo XV —a la que me referiré más adelante— inhabilita el corsé métrico. No obstante, el lector notará que me he permitido señalar gráficamente algunas licencias métricas que me parecen plausibles, quizá más desde la perspectiva de la prosodia que de la formalización de un metro preceptivamente regular.

De la pura comparación de mis dos ediciones se pueden derivar otras intervenciones, como, por ejemplo, la regularización de *v/u* e *i/j* en posición consonántica y vocálica; la separación de las palabras aglomeradas (*ala, dela*, etc.); la agrupación de otras que tradicionalmente se escribían separadamente (adverbios en *mente*, u otros como *tan bien*). En estos y en los demás casos que se da, he respetado la alternancia gráfica de la *n/m* antes *b* o *c*, sin ninguna regularización; tampoco he dado cuenta de determinados rasgos gráficos inherentes a palabras o consonantes que en el siglo XV han perdido su condición de abreviaturas reales (*com̃o*¹ o *ch*)... entre otros criterios obvios y, a veces, acostumbrados entre especialistas, como la adopción de la ortografía académica por lo que se refiere a puntuación, uso de mayúsculas y acentuación.

1. Sí se indica, resuelta, esta abreviatura en la edición semipaleográfica.

CANCIONERO

[38r] ¶ prologo sobre la *santa pasion* del *nuestro* redentor
z | saluador *ihesu christo*

Muy¹ glorioso *contem*plar [1]
ihesu *begnino* es en ti
tu con migo z en mij
siempre sey *para* te alabar
5 o *que* dulce z buen hablar
delas penas *que* sofriste
quando muerte² rreçebiste
por de muerte nos librar

De dolores el mayor [2]
10 mas terrible z cruel
padesçio por nos *Aquel*
que del mudo es fazedor
o caridat z grand amor
qual se non puede dezjr
15 por nos otros rredemjr
ihesu fue padesçedor

O tu onbre endureçido [3]
enpecados z maldades
z en muchas vanjdades
20 non seas desconoçido
mas jncljna tu sentido
z *contem*pla humill mente

1. Esta copla había sido copiada anteriormente en un folio en blanco, el 33v, en lo que podría ser un reclamo, para iniciar ahí la copia, en estos términos: ‘Muy glorioso *contem*plar | *ihesu* *begnino* es en ti | tu con migo e en mi | *siempre* sey *para* te alabar | o *que* dulce e buen hablar | delas penas que sofriste’.

2. El copista ha trazado el punto sobre la *i* para *muerte*: *miierte*.

[I]

PRÓLOGO SOBRE LA SANTA PASIÓN DEL NUESTRO REDENTOR E SALVADOR IHESÚ CHRISTO

Muy glorioso contenplar, [1]
 Ihesú benigno, es en ti;
 Tú conmigo e en mí
 sienpre sey para te alabar¹.
 5 ¡O, qué dulce e buen fablar
 de las penas que sofriste,
 quando muerte reçebiste
 por de muerte nos librar!

De dolores el mayor [2]
 10 más terrible e crüel
 padesçió por nos Aquél
 que del mu[n]do es fazedor.
 ¡O, caridat e grand amor²,
 qual se non puede dezir,
 15 por nosotros redemir
 Ihesú fue padesçedor!

¡O, tú, onbre enduresçido [3]
 en pecados e maldades
 e en muchas vanidades,
 20 non seas desconoçido,
 mas inclina tu sentido
 e contenpla húmillmente

1. Verso hipermétrico. No lo sería si consideramos la posibilidad de una lectura *pra* por *para*, que, en todo caso, representaría, además de un rasgo lingüístico diferencial, una escansión dependiente de la recitación, en la que la oralidad condiciona la métrica.

2. Verso hipermétrico. La escansión condicionada por la recitación o una enmienda a la escritura ajustaría el verso: *O, caridat, grand amor*, o bien: *O, caridá e grand amor*.

como el rrey omnipotente
a: porti penas sofrido

38v 25 Son caducas z mezquinas [4]
estas cosas segud veys
tu en *christo* pues *que* creeys
por que cabsa non ynclinas
tus sentidos z maginas
30 las muy grandes penas . males
que sufrio tan desiguales
en sus carnes *santas dignas*

Por *que* ayas en memoria [5]
la muerte tan dolorosa
35 que ensu carne preciosa
resçibio el rrey de gloria
muy deuoto la estoria
de su *santa* pasion
contempla de coraçon
40 ca es cosa meritoria

Jntreduçon ala *santa* pasion

¶ Como çeno por fundamjento [6]
contenplaras luego primero
z del su cuerpo verdadero

cómo el Rey onipotente
á por ti penas sofrido!

- 25 Son¹ caducas e mezquinas [4]
estas cosas, segú[n]d ves²,
tú en Christo pues que cres,
¿por qué cabsa non inclinas
tus sentidos e maginas
30 las muy grandes penas, males
que sufrió tan desiguales
en sus carnes santas, dignas?

- Por que ayas en memoria [5]
la muerte tan dolorosa
35 que en su carne preçiosa
resçibió el Rey de gloria,
muy devoto la estoria
de su santa Pasiön
contenpla de coraçón,
40 ca es cosa meritoria.

INTREDUÇIÓN A LA SANTA PASIÓN

- Cómo çenó por fundamento [6]
contenplarás luego primero
e del su Cuerpo verdadero³

1. Parece que el sentido exige completar esta copla con alguna otra anterior, en la que se contengan más explícitas referencias *de contemptu mundi*, tal como también se puede leer en las *Coplas* del Comendador Román, XX y sigs. (ed. Mazzocchi, 95-97).

2. Por razones sintácticas se impone la segunda persona del singular, por lo que enmiendo en este verso y en el siguiente.

3. Este y los dos versos anteriores son hipermétricos. La recitación sincopada o aceptación del apócope en el primer verso y unas enmiendas en los dos siguientes que implican oralidad y escritura salva el escollo en el caso de que sea necesario hacerlo: *Com çenó por fundamento* [o bien: *Que çenó por fundamento*] | *contempla luego primero*; | *del su Cuerpo verdadero* [o bien: *e del Cuerpo verdadero*; o:

como fizo sacramento
 45 mas *contenpla* el lauamjento
 delos pies *con* humilldad /
 z como *ammor* z caridat
 nos dexo por mandamjento

Dixo mas *quando*¹ çenaua [7]
 50 que vno le venderia
 39r z san pedro negaria
 que *conel* morir juraua
 otro si *que non* dubdaua
 caherien todos en error
 55 ca ferido el pastor
 la grey toda desmanaua²

z judas desconosçido [8]
 a ihesu el fuerte hercoles
 el tenja desde el miercoles
 60 por *dineros* ya vendido
 dixo *christus* sin ruydo

1. El trazo de la *d* prolongado parece servir como abreviatura.
qudo.

2. El copista no parece entender bien el antígrafo y escribe:
desinanaiia.

cómo fizo sacramento¹;
 45 más, contenpla el lavamiento
 de los pies con humilldad
 e cómo amor e caridat
 nos dexó por mandamiento².

Dixo más quando çenava, . [7]
 50 que uno le vendería
 e san Pedro negaría,
 que con Él morir jurava³;
 otrosí, que non dubdava
 caherién⁴ todos en error,
 55 ca, ferido el Pastor,
 la grey toda desmanava⁵.

E Judas desconosçido [8]
 a Ihesú, el fuerte Hercoles,
 él teniá⁶ desde el miercoles
 60 por dineros ya vendido.
 Dixo Christus: «Sin ruído

e del su Cörpero vero] | cómo fizo sacramento.

1. Véase Mt 26, 26-28; Lc 22, 19-20.

2. El episodio del lavatorio de los pies y el mandato de dilección al prójimo en Io 13, 5-10, y 13, 34.

3. Mt 26, 33-35.

4. La *h* intercalada tiene que ser meramente gráfica para leer la palabra con sinéresis; si no, el verso es eneasílabo. En cualquier caso, tampoco es totalmente satisfactoria la solución, ya que el ritmo del verso rompe la secuencia predominante de la tercera sílaba fuerte.

5. Véase Mt 26, 31; Mc 14, 27. *desmanava* de *desmanar* recoge el sentido evangélico de «*dispergentur oves*»; se documenta desde el siglo XIII y en el cancionero poético del siglo XV de la primera mitad con el sentido de 'desviar', 'apartar' (Cejador 1929, *s.v.* *desmanar* y *desmanarse*).

6. La necesaria lectura de este diptongo con sinéresis quizá nos permita reconocer una modernización por parte del copista de una forma en *-ié*. Otros casos se han indicado en la introducción.

faz ayna lo *que* fazes
ca todo onbre de dos fazes
es en mal entremetido

65 ¶ todo lleno de maljçia [9]
donde estaua leuantose
alos malos allegose
siendo cabsa su cobdiçia
dixoles yo he notiçia
70 *comme christo* sea preso
al que diere yo el beso
prenda toda la milliçia

¶ Despues desto han *contienda* [10]
los apostoles ala çena
75 mas el buen ihesu ordena
z disponen su fazienda
39v humilldat les rrecomjenda¹
z les dixo el mayor
entre nos sera menor
80 esto *quiera*² *que* entienda

¶ Dixo mas por tal señal [11]
sereys todos conosçidos
vos *ser* sieruos escogidos
de mi rreyno çelestial

1. Traza la tilde breve de nasal y otra más grande superpuesta que parte de la *d*.

2. La tilde de abreviación del grupo *ui* puede ser interpretada perfectamente como de *ue*; en tal caso se podría transcribir: *que* era *que* entienda. Pero ha de tenerse en cuenta que este parecido se extiende a todo el código, en casos más claros aún que éste, en los que sólo cabe leer *qui*.

»faz aína lo que fazes¹,
 »ca todo onbre de dos fazes
 »es en mal entremetido».

65 Todo lleno de maliciã,
 donde estava levantose,
 a los malos allegose,
 siendo cabsa su cobdiçia.
 Díxoles: «Yo he notiçia
 70 »cómo Christo sea preso:
 »al que diere yo el beso,
 »prenda toda la milliçia»².

 Después desto han contienda³ [10]
 los apóstoles a la çena⁴,
 75 mas el buen Ihesú ordena
 e dispón en⁵ su fazienda.
 Humilldat les recomienda
 e les dixo: «El mayor
 »entre nos será menor,
 80 »esto quier[o] que [s']entienda»⁶.

 Dixo más: «Por tal señal [11]
 »seréis todos conosçidos
 »vós ser siervos escogidos
 »de mi reino çelestial,

1. Io 13, 27 («*Et post buccellam, introiuit in eum Satanas. Et dixit ei Iesus: Quod facis, fac citius*»).

2. Mt 26, 47 («*Qui autem tradidit eum, dedit illis signum, dicens: Quemcumque osculatus fuero, ipse est, tenete eum*»).

3. Ahora, según Lc 22, 24-29.

4. De nuevo un verso hipermétrico puede ser salvado por una escansión que implique la oralidad o galleguismo: *los apóstoles a çena*.

5. Corrijo porque tengo la sensación que el copista no entendió bien y lo que debe ser *dispón en* con sujeto Jesús, lo cambia en la tercera persona del plural, con sujeto los apóstoles.

6. Cita de Lc. 22, 26 («*Vos autem non sic: sed qui maior est in vobis, fiat sicut minor; et qui præcessor est, sicut ministrator*»). Es posible que la corrección no sea necesaria si entendemos sujeto de *entienda* es *mayor*.

85 sy ouierdes fraternal
 dyllection . amor z paz
 ca el hodio donde yaz
 cabsa es de todo mal

¶ Al conbite acabado [12]
 90 e las cosas que les dixo
 leuantose el cruçifixo
 de su gente aconpañado
 enl huerto acostunbrado
 del arroyo de çedron
 95 por fazer su oraçion
 se entro muy mesurado

¶ El señor tan esçelente [13]
 a quien todos loores dan
 pedro . jacobí . juan .
 100 aparto secreta mente

85 »si ovierdes fraternal
 »dillección, amor e paz,
 »ca el hodio donde yaz
 »cabsa es de todo mal»¹.

[12]

Al conbite acabado
 90 e las cosas que les dixo,
 levantose el Cruçifixo²
 de su gente aconpañado.
 En [e]l huerto acostunbrado
 del arroyo de Çedrón,
 95 por fazer su oraçión,
 se entró muy mesurado³.

[13]

El Señor tan esçelente
 a quien todos lores⁴ dan
 Pedro, Jacobi, Jüán⁵
 100 apartó secretamente⁶;

1. El autor funde aquí todo el pasaje de las moniciones de Jesús a los discípulos durante la última cena, tal como los narra Io 15, 9-20, partiendo de la idea central de Io 15, 12: «*Hoc est preceptum meum, ut diligatis invicem, sicut dilexi vos*».

2. No sé si es arcaica esta manera de referirse a Cristo (véase más abajo, cap. IV). Más adelante aparece *Cruçifixo* (v. 1082).

3. Para este pasaje, véase Lc 22, 39 («*Et egressus ibat secundum consuetudinem in monte Olivarum. Secuti sunt autem illum et discipuli*»); Io 18, 1-2 («*Hæc cum dixisset Iesus, egressus est cum discipulis suis trans torrentem Cedron, ubi erat hortus, in quem introivit ipse, et discipuli eius. Sciebat autem et Iudas, qui tradebat eum, locum: quia frequenter Iesus convenerat illuc cum discipulis suis*»).

4. Si se mantiene la lectura *loores*, tal como trae el manuscrito, es verso hipermétrico. Habrá que leer *lores*, que se documenta también en otros textos, como en Escavias (véase CORDE). No obstante, en algunas ocasiones, estos grupos pueden ser leídos como una o como dos sílabas, según la conveniencia del poeta (véase Clarke 1964, 40).

5. Este verso es hipométrico si se mantiene el diptongo de su última palabra. Se podría enmendar *Pedro, Jacobi e Juan*, para una realización más natural.

6. Mt 26, 37 («*Et assumpto Petro, et duobus filiis Zebedæi, capit*

dixo les *que* çierta mente
 padesceria con tristura
 cruel muerte z muy dura
 por saluar toda la gente

40r 105 ¶ Despues dicha esta rrazon [14]
 mado todos *que* uellasen
 contemⁿplasen z orasen
 por non caher ententaçion
 z con grand deuoçion
 110 se aparto de todos Ellos
 ponjendo sus ojos bellos
 en alta contenplaçion

¶ Enel padre contemⁿplando [15]
 dixo rrey tan poderoso
 115 este caliz amargoso
 que non beua te demando
 el buen ihesu asy orando
 estaua con pena fuerte
 conla ansya dela muerte
 120 gotas de sangre sudando

Ansy¹ puesto en agonja [16]

1. A partir de aquí una segunda mano más cursiva.

díxoles que çiertamente
padesçeríá con tristura
crüel muerte e muy dura
por salvar toda la gente.

- 105 Después, dicha esta razón, [14]
ma[n]dó todos que vellasen,
contenplasen e orasen
por non caher¹ en tentación²;
e con grand devoçión³
110 se apartó de todos ellos,
poniendo sus ojos bellos
en alta contenplaçión.

- En el Padre contenplando, [15]
dixo: «Rey tan poderoso,
115 »este cáliz amargoso
»que non beva te demando»⁴.
El buen Ihesú así orando
estava con pena fuerte,
con la ansia de la muerte
120 gotas de sangre sudando⁵.

Ansí puesto en agonía [16]

contristari et mæstatus esse); Mc 14, 33 («*Et assumit Petrum, et Iacobum, et Ioannem secum: et cepit pavere et taderè*»).

1. *caher* tiene que ser palabra monosílaba a efectos métricos, con una *b* intervocálica meramente gráfica, sin aspiración. Más adelante aparece de nuevo bisílaba (v. 191). La fluctuación de este tipo de palabras ha sido puesta de manifiesto por Clarke 1964, 41.

2. Mt 26, 38 («*Tunc ait illis: Tristis est anima mea usque ad mortem: sustinete hic, et vigilate mecum*»); Mc 14, 34 («*Et ait illis: Tristis est anima mea usque ad mortem: sustinete hic, et vigilate*»).

3. Este tipo de diéresis es común a lo largo del texto, pero podría enmendarse también el verso en: *e con grande devoçión*.

4. Lc 22, 42 («*Pater, si vis, transfer calicem istum a me...*»).

5. Lc 22, 43-44 («*Apparuit autem illi angelus de celo, confortans eum. Et factus in agonia, prolixus orabat. Et factus est sudor eius, sicut guttae sanguinis decurrentis in terram*»).

e encarrera tan estrecha
 dixo padre sea fecha
 tu voluntad z non la mja
 125 *quando* esto el dezja
 por el angel fue consolado
 z del padre Amonestado
que muriese toda via

¶ Acabado todo esto [17]
 130 vino a sus serujentes
que estauan bien dormientes
 z fabloles muy onesto /
 40v dixoles con manso gesto
 leuantad vos de dormjr
 135 e salgamos resçebyr
 ajudas *que* viene presto

¶ Traya grande *compaña*¹ [18]
 judas de onbres malos
que con armas z *compalos*

1. La tilde que lleva la palatal no es la más sencilla y acostumbrada, sino la que a veces sirve para abreviar *er* o *ar*.

e en carrera tan estrecha,
dixo¹: «Padre, sea fecha
»tu voluntad e non la mía»².

125 Quando esto Él dezía
por el ángel fue consolado³
e del Padre amonestado
que muriese todavía.

Acabado todo esto⁴, [17]
130 vínose a sus servientes,
que estaban bien dormientes,
e fablóles muy onesto;
díxoles con manso gesto:
«Levantadvos de dormir»⁵
135 »e salgamos resçebir
»a Judas, que viene presto».

Traía grande conpañã⁶ [18]
Judas de onbres malos⁷,
que con armas e con palos

1. Mt 26, 42; aunque se sigue aquí a Lc 22, 43 («...*verumtamen non mea voluntas, sed tua fiat*»).

2. El verso es hipermétrico. Habría que leer: *tu voluntad, non la mía*. O bien podríamos considerar la *-d* final como inoperante para una sinalefa real *volunta(d)_e*; en fin, acaso la lectura original sea *voluntá*.

3. Verso hipermétrico. Se podría enmendar suponiendo una forma sintáctica más arcaica, con la elisión de *el*. La aparición del ángel, según Lc 22, 43.

4. Lc 22, 45 («*Et cum surrexisset ab oratione et venisset ad discipulos suos, invenit eos dormientes præ tristitia*»).

5. Mt 26, 46 («*Surgite, eamus: ecce appropinquavit qui me tradet*»); Mc 14, 41-42 («*Et venit tertio, et ait illis: Dormite iam, et requiescite. Sufficit: venit hora: ecce Filius hominis tradetur in manus peccatorum. Surgite, eamus: ecce qui me tradet, prope est*»).

6. Mc 14, 43 («*Et, adhuc eo loquente, venit Judas Iscariotes, unus de duodecim, et cum eo turba multa cum gladiis et lignis, a summis sacerdotibus, et scribis, et senioribus*»).

7. Si no se supone una escansión con hiato de *Judas*, este verso es hipométrico.

140 venjan con mucha saña
 el traydor vso de maña¹
 dixoles el que yobessar
 prendan todos syn dudar
 ca el es el que nos daña

145 Ya entrados en el huerto [19]
 judas le dixo Asy
 señor mjo ave rraby
 z lo beso luego de çierto
 ihesu puesto en Aprieto
 150 çercaronle enderredor
 z dezjan el burlador
 bien meresçe de ser muerto

¶ Sant pedro por Acorrer [20]
 al señor que tanto amaua

1. En este caso, sobre la tilde que indica *er* o *ar*, se ha superpuesto un trazado más grande para *ñ*. El copista está, quizá, vacilando ante su antígrafo.

140 venían con mucha saña.
 El traidor usó de maña;
 díxoles: «El que yo bessar¹
 »prendan todos sin dudar,
 »ca Él es el que nos daña»².

145 Ya entrados en el huerto, [19]
 Judas le dixo así:
 «Señor mio, ave, Rabí»³,
 e lo besó luego de çierto⁴.
 Ihesú, puesto en aprieto,
 150 çercáronle enderredor⁵
 e dezián: «El burlador
 »bien meresçe de ser muerto».

Sant Pedro por acorrer⁶ [20]
 al Señor que tanto amava

1. El verso es hipermétrico (+1). El autor alterna las formas *dixo* y *díxoles* para los verbos *dicendi*, ajustándose así a la métrica del verso. Por otro lado, la forma *bessar* en infinitivo es aquí extraña sintácticamente hablando. Se tratará de una forma apocopada de primera persona del futuro imperfecto de subjuntivo, de tipo popular o más arcaica. Aunque no sería improbable que en la forma más primitiva del texto, si es que la tuvo, estos dos versos no tuvieran rima aguda: *dixo: El que yo bessare | prendan todos sin dubdare*.

2. Mt 26, 47 («*Adhuc eo loquente, ecce Iudas, unus de duodecim, venit, et cum eo turba multa cum gladiis et fustibus, missi a principibus sacerdotum, et senioribus populi*»); Mc 14, 44 («*Dederat autem traditor eius signum eis, dicens: Quemcumque osculatus fuero, ipse est, tenete eum, et ducite caute*»).

3. Mt 26, 49 («*Et confestim accedens ad Iesum, dixit: Ave Rabbi. Et osculatus est eum*»); Mc 14, 45 («*Et cum venisset, statim accedens ad eum, ait: Ave Rabbi; et osculatus est eum*»).

4. Verso hipermétrico. Dos posibilidades para su ajuste: admitir una forma original con dativo apocopado (*e l' besó...*) o una adición moderna de *de* (*luego çierto*). La segunda posibilidad la considero más improbable.

5. Mc 14, 46 («*At illi manus iniecerunt in eum, et tenuerunt eum*»).

6. Io 18, 10 («*Simon ergo Petrus habens gladium eduxit eum, et percussit pontificis servum, et abscidit auriculam eius dexteram. Erat autem nomen servo Malchus*»).

155 conel cuchillo *que* leuaua
 fizo todo su poder
 41r e por a *christo* defender
 corto A malcho la oreja
 mas ihesu con tal conseja
 160 lo enpenço de reprehender

Dixo mete enla vayna [21]
 el cuchillo syn dilatar
 ca bien puedo rrogar
 Ami padre z muy ayna
 165 por su potencia diujna
 angeles me enbiara
 mas como dixे se complira
 la escriptura¹ santa digna/

¶ Conla su bendita mano [22]
 170 el señor ihesu tomo
 la oreja *que* corto
 ssant pedro aquel pagano

1. En realidad se escribe: escptura, con una abreviatura de lazo sobre #.

155 con el cuchillo que levava¹
 fizo todo su poder;
 e pora Christo defender²
 cortó a Malcho la oreja,
 mas Ihesú con tal conseja
 160 enpençó de reprehender³.

Dixo⁴: «Mete en la vaína [21]
 »el cuchillo sin dilatar⁵,
 »ca bien puedo rogar⁶
 »a mi Padre e muy aína
 165 »por su potença divina
 »ángeles me enbiará,
 »mas, como dixé, se conplirá⁷
 »la Escripura santa, digna⁸».

Con la su bendita mano [22]
 170 el Señor Ihesú tomó
 la oreja que cortó
 sant Pedro a quel pagano,

1. Verso hipermétrico. Habrá que suponer *co'l cuchillo* para ajustar el verso.

2. La hipermetría (+1) se evita con la elisión de *e*.

3. La lectura a efectos métricos es *reprender* con forma más arcaica o con sinéresis (compárese para este tipo y oscilaciones Clarke 1964, 41).

4. Io 18, 11 («*Dixit ergo Iesus Petro: Mitte gladium tuum in vaginam. Calicem, quem dedit mihi Pater, non bibam illum?*»).

5. Verso hipermétrico. Éste y el que le precede sólo ajustan desde una perspectiva métrica diglósica, entendiendo la superposición de una métrica oral: *Dixo: mete'n la vaina'l – cuchillo sin dilatar*.

6. El verso es hipométrico si no admitimos el hiato en *bien* (por razones rítmicas mejor que en *puedo*), aunque una enmienda por adición solventaría los problemas: *ca bien puedo [yo] rogar*.

7. Para evitar la hipermetría (+2) hay que suponer una escansión condicionada por la siguiente morfología más arcaica: *mas com dixé's conplirá*.

8. Mt 26, 53-54 («*An putas, quia non possum rogare patrem meum, et exhibebit mihi modo plusquam duodecim legiones angelorum? Quomodo ergo implebuntur Scripturae, quia sic oportet fieri?*»).

z del todo *quedo* sano
 z njn por esta maraujlla
 175 se *quito* de su rrenzilla
 aquel pueblo vil tirano

Jhesu *christo* les pescuda [23]
que buscades o a *quien*
 a ihesu de nazaren/
 180 este buscamos synduda
 41v z condios z su ayuda
 tal manera setendra
quel muerte morira
 triste Amarga z muy cruda

185 ¶ El buen ihesu con omilldad [24]
 respondioles yo soy
 venjda es la ora oy
 de conplir *vuestra* maldad
 e su santa diujnidad
 190 *que* los çielos abre z çierra
 fyzolesm caer en tierra

e del todo quedó sano¹;
 e nin por esta maravilla²
 175 se quitó de su renzilla
 aquel pueblo vil, tirano.

Ihesú Christo les pescuda: [23]
 «¿Qué buscades o a quién?»³.
 «A Ihesú de Nazarén,
 180 »Éste buscamos sin duda;
 »e con Dios e su ayuda
 »tal manera se tendrá
 »qu'Él müerte⁴ morirá,
 »triste, amarga e muy cruda».

185 El buen Ihesú con omilldad⁵ [24]
 respondióles: «ÿo soÿ,
 »venida es la ora oÿ
 »de conplir vuestra maldad».
 E su santa divinidad⁶
 190 que los çielos abre e çierra
 fízoles caer en tierra

1. Lc 22, 51 («Respondens autem Iesus, ait: Sinite usque huc. Et cum tetigisset auriculam eius, sanavit eum»).

2. Verso hipermétrico, que se puede ajustar eliminando *e*, *o*, como en casos anteriores, invocando la oralidad métrica.

3. Io 18, 4 («Iesus itaque sciens omnia quæ ventura erant super eum, processit, et dixit eis: Quem queritis»).

4. No obstante, se puede suponer también una lectura sin sinalefa, según se acostumbra: *que Él muerte morirá*.

5. Verso hipermétrico (+1). La eliminación de *El* o la asociación al verso anterior ajustaría la métrica de éste.

6. El verso es hipermétrico (+1) y puede corregirse con la eliminación de *E*. No cae fuera de lo posible, sin embargo, una enmienda *dinidad*, en lugar de *divinidad*, pues el sentido no se pierde desde una perspectiva concreta teológica, la que reconoce en Dios una serie de *dignidades* que en su conjunto caracterizan su propia divinidad. *Dignidad* sería, naturalmente y en este contexto, *lectio difficilior*.

con yn mensa potestad

Des *que* ya sse leuuntaron [25]
 aquellas comunjdades
 195 otrauez diz *que* buscades
 ihesu buscamos rreplicaron
 dixoles des *que* callaron
 yo soy¹ dexad aestos
 e como estauan todos prestos
 200 las manos enel² lançaron .

¶ Ya es tiempo de oy mas [26]
christiano que te tenples
 e del todo *que* contemples
 la pasyon de rras en rras
 42r 205 para mjentes z veras
 sy ha pena nin dolor
 enel mundo otro mayor
 caeste *que* oyras

¶ Jhesu puesto en estrecho [27]

1. El copista traza una *f* y corrige.
2. El copista, habituado a escribir 'enl' con tilde, la traza aunque no abrevie. Es una circunstancia que se repite en adelante, y que no señalaré.

con inmensa potestad¹.

Desque ya se levantaron [25]
 aquellas comunidades,
 195 otra vez diz: «¿Qué buscades».
 «Ihesú buscamos», replicaron².
 Díxoles desque callaron:
 «Yo soy, dexad a éstos».
 E como estaban todos prestos³,
 200 las manos en él lançaron⁴.

Ya es tienpo de oy más, [26]
 christiano, que te tenples
 e del todo que contemples
 la Pasión de ras en ras⁵;
 205 para mientes e verás
 si ha pena nin dolor
 en el mundo otro mayor
 ca éste que oírás.

Ihesú puesto en estrecho, [27]

1. Io 18, 6 («*Ut ergo dixit eis: Ego sum, abierunt retrorsum, et ceciderunt in terram*»).

2. El verso es hipermétrico (+1).

3. Verso hipermétrico (+1), que se puede enmendar con la eliminación de la conjunción inicial.

4. Io 18, 8 («*Iterum ergo interrogavit eos: Quem queritis? Illi autem dixerunt: Iesum Nazarenum. Respondit Iesus: Dixi vobis, quia ego sum: si ergo me queritis, sinite hos abire*»).

5. *de ras en ras*, completamente. Su uso en poesía es peculiar. Álvarez de Villasandino lo utiliza en uno de sus poemas ajuglarados y petitorios dirigidos al Rey publicados en el *Cancionero de Baena* (Dutton & González Cuenca 1993, n.º. 214, pág. 244). Santillana recupera la locución en un contexto 'atensonado' con Mena, presumiendo burlescamente de la dificultad de las rimas, de donde se deriva un juego de disparate al romper la seriedad del tema (la cuartana del Rey) con la invocación a rimas difíciles pero muy poco prestigiosas (De Nigris 1988, n.º. 39, pág. 401). En todo caso, el uso en uno y otro caso es anterior a la muerte de Juan II (1454).

210 los Apostoles fuyeron
 z judios lo p^rendieron
 enel huerto sy de fecho
 z los vnos con des pecho
 las sus baruas le mesauan
 215 e del todos blas femauan
 agrand tuerto z synderecho

¶ las manos fueron Atadas [28]
 cruel mente del maestro
 z A su cuello vn cabestro
 220 dando gritos z rrisadas
 otrosy muchas vegadas
 lo echauan enel suelo
 z le dauan muy syn duelo
 grandes palos z puñadas

225 ¶ Assy preso¹ z mal tratado [29]
 syn njnguna piadad
 fue metydo enla çibdad
 z Anas presentado /
 42v El estando Asy Atado
 230 cruel mente lo feryan
 z otros escar nesçian
 Al cordero syn pecado

¶ Dixo le Anas Agora [30]

1. Es común a lo largo del texto abreviar *-re-* superponiendo la letra *e*.

210 los apóstoles fuyeron¹
 e judíos lo prendieron
 en el huerto·sí de fecho;
 e los unos con despecho
 las sus barvas le mesavan²
 215 e d'Él todos blasfemavan
 a grand tuerto e sin derecho.

Las manos fueron atadas [28]
 crüelmente del Maestro
 e a su cuello un cabestro³,
 220 dando gritos e risadas;
 otrosí muchas vegadas
 lo echavan en el suelo
 e le davan muy sin duelo
 grandes palos e puñadas.

225 Assí preso e maltratado [29]
 sin ninguna pïadad
 fue metido en la çibdad
 e [a] Anás presentado⁴;
 Él estando así⁵ atado,
 230 crüelmente lo ferían
 e otros escarnesçían
 al Cordero sin pecado.

Díxole Anás⁶: «Agora [30]

1. Mc 14, 50 («*Tunc discipuli eius, relinquentes eum, omnes fugerunt*»).

2. Lc 22, 64 («*Et velaverunt eum, et percutiebant faciem eius: et interrogabant eum, dicentes: Prophetiza, quis est, qui te percussit*»).

3. Io 18, 12 («*Cohors ergo, et tribunus, et ministri Iudæorum comprehenderunt Iesum, et ligaverunt eum*»).

4. Es necesaria la reposición de la preposición ante *Anás* porque, sin ella y la dialefa consiguiente, el verso es hipométrico.

5. En este caso, el acento métrico no coincide con el prosódico: *ási*, pues la sinalefa ocurre *ási*→*atado* y no *estando*→*ási*.

6. Basándose, sobre todo, en Io 18, 19 («*Pontifex ergo interrogavit Iesum de discipulis suis et de doctrina eius*»), el poeta atribuye al episodio

me fabla de tu dotrina
 235 e los tuyos *como* Ayna
 te dexaron Adesora
 ihesu dixo en esa ora
 pa A todos dar *enxemplo*
predique syenpre enel tenplo
 240 donde el tenplo dios se adora

¶ Predique publica mente [31]
 atodo el mundo la *verdad*
 non dixe en obscuridad
 vn *verbo* tan sola mente
 245 tu *pregunta* A mi gente
quando conellos andaua
 las cosas *que* les fablaua
 pues las saben *çiertamente*

¶ E vn syeruo muy cruel [32]
 250 *que* estaua enla *compaña*
 o *que* palmada tamaña
 a ihesu pego Aquel
 43r luego en *tierra* dio conel
 dixo le por *que* con fondes
 255 *nuestra* ley *que* Ansy rrespondes
 al obispo de ysrael

»me fabla de tu dotrina;
 235 »¿e los tuyos cómo aína
 »te dexaron a desora?».
 Ihesú dixo en esa ora:
 «P[ar]a a todos dar enxemplo,
 »prediqué sienpre en el tenplo;
 240 »donde el tenplo, Dios se adora.

»Prediqué públicamente [31]
 »a todo el mundo la verdad¹,
 »non dixe en obscuridad
 »un verbo tan solamente;
 245 »tú pregunta a mi gente
 »quando con ellos andava
 »las cosas que les fablava,
 »pues las saben çiertamente»².

E un siervo muy crüel, [32]
 250 que estava en la conpañã,
 ¡o, qué palmada tamaña
 a Ihesú pegó aquél!
 Luego en tierra dio con él.
 Díxole: «¿Por qué confondes
 255 »nuestra ley, que ansí respondes
 »al obispo de Israel?»³.

de Anás lo que el evangelio de san Juan narra como acontecido luego en casa de Caifás, para retomar después este último episodio con el contenido de los evangelios sinópticos (272 y sigs.). Del mismo modo procede San Pedro en su *PT*, c. 66-68; y también algunas concordias evangélicas, como la atribuida a Gerson (*Flos sanctorum* c. 1493).

1. Verso hipermétrico (+1), que puede resolverse invocando a la oralidad métrica.

2. Io 18, 20 («Respondit ei Iesus: Ego palam locutus sum mundo: ego semper docui in synagoga, et in templo, quo omnes Iudæi conveniunt, et in occulto locutus sum nibi»).

3. Io 18, 22 y sigs. («Hæc autem cum dixisset, unus assistens ministrorum dedit alapam Iesu, dicens: Sic respondes pontifici?...»).

¶ El buen ihesu conpaçiençia [33]
 dixole sy fable mal
 tu testimonio sea tal
 260 enpero sy conprudençia
 palabras de exçelençia
 yo fable por *que* me fieres
 del *que* ha todos poderes
 non yras syn penjtençia

¶ Como annas enbio preso A nuestro señor a | cayfas z
 delas cosas *que* cayfas le dixo z de como fue | ende
 maltratado z vituperado z como sant pe | dro lo nego
 /

265 ¶ ffaziendo burla Ademas [34]
 todos del con poco seso
 enbio lo Anas presso
 A su suegro cayfas
 ligadas manos Atras
 270 fue leuado de talgujsa
 todos del faziendo rrysa
 le dezjan donde vas /

43v A cayfas conel vinieron [35]
 fue metydo enel palacio
 275 fatygado de Cansançio
 z de palos *que* le dieron
 Ally todos *propusyeron*
 testimonjos contrael

El buen Ihesú con paçiençia [33]
 díxole: «Si fablé mal,
 »tu testimonio sea tal,
 260 »enpero si con prudencia
 »palabras de exçelencia
 »yo fablé, ¿por qué me fieres?
 »Del que ha todos poderes
 »non irás sin penitencia¹».

CÓMO ANNÁS ENBIÓ PRESO A NUESTRO SEÑOR
 A CAIFÁS E DE LAS COSAS QUE CAIFÁS LE DIXO,
 E DE CÓMO FUE ENDE MALTRATADO E VITUPE-
 RADO E CÓMO SANT PEDRO LO NEGÓ

265 Faziendo burla además [34]
 todos d'Él con poco seso,
 enbiólo Anás presso
 a su suegro Caifás²;
 ligadas manos atrás,
 270 fue levado de tal guisa;
 todos d'Él faziendo risa,
 le dezían: «¿Dónde vas?».

A Caifás con él vinieron, [35]
 fue metido en el palacio,
 275 fatigado de cansancio
 e de palos que le dieron.
 Allí todos propusieron
 testimonios contra Él³,

1. Estos dos últimos versos añadidos a Io 18, 32 («*Respondit ei Iesus: Si male locutus sum, testimonium perhibe de malo; si autem bene, quid me cædis?*»).

2. Io 18, 24 («*Et misit eum Annas ligatum ad Caipham pontificem*»).

3. Mt 26, 20 («... *quærebant falsum testimonium contra Iesum, ut eum morti traderent, et non invenerunt, cum multi falsi testes accessissent*»); Mc 14, 56 («*Multi enim testimonium falsum dicebant adversus eum, et convenientia testimonia non erant*»).

mas callo hemanuel
280 todo *quanto* dixeron

A¹ la postre vieneⁿ dos [36]
falsos malos z testigos
z dixeron ·o amigos
deste oymos dezir nos
285 el tenplo pudo de dios
destruyr como mexjas
z a cabo de tres dias
rreparar de gros en gros

Ffizo le vna *quistion* [37]
290 cayfas ental manera
sy el fijo de dios hera
que dixese sy o non /
sepas en *conclusion*
que el buen rrey çelestial²
295 alo vno nj alo al
njnguna djo rresponsioⁿ

¶ dixo le con mal talante [38]
44r cayfas yo te conjuro /
sy eres fijo de djos puro
300 lo digas todos delante
hera honesto z bien fablante
el cordero ihesu *christo*

1. Nuevamente se produce aquí un cambio de letra, ahora más recta que la anterior y parecida a la que empieza a copiar la obra.

2. Bajo la *l*, se advierte un trazo anterior, como *x*.

mas calló Hemanüel
280 a todo quanto dixeron.

A la postre vienen dos [36]
falsos malos e testigos¹
e dixeron: «O, amigos,
»deste oímos dezir nós
285 »el tenplo pudo de Dios
»destruir como Mexías
»e a cabo de tres días
»reparar de gros en gros²».

Fízole una quüestión [37]
290 Caífás en tal manera,
si Él Fijo de Dios hera
que dixese sí o non.
Sepas, en conclusión
que el buen Rey çeestial
295 a lo uno ni a lo ál
ninguna dio responsión.

Díxole con mal talante [38]
Caífás: «Yo te conjuro,
»si eres Fijo de Dios puro,
300 »lo digas, todos delante»³.
Hera honesto e bien fablante
el cordero Ihesú Christo

1. El verso podría enmendarse: *falsos e malos testigos*, o mejor: *malos e falsos testigos*, de acuerdo con el texto de Mt 26, 60-61: «*Novissime autem venerunt duo falsi testes, et dixerunt: Hic dixit: Possum destruere templum Dei, et post triduum reedificare illum*».

2. *de gros en gros*, 'completamente'. *Gros* se documenta en el *Cancionero de Baena*, en los versos de Antón de Montoro, en Santillana (CORDE).

3. Mt 26, 63 («*Jesus autem tacebat. Et princeps sacerdotum ait illi: Adiuro te per Deum vivum, ut dicas nobis si tu es Christus filius Dei*»); Mc 14, 61 («*Ille autem tacebat et nihil respondit. Rursum summus sacerdos interrogabat eum et dixit ei: Tu es Christus Filius Dei benedicti?*»).

elle dixo sere visto
 enla fin venjr pujante

305 Enlas¹ nuves sy · del çielo [39]
 el fijo dela *virgen*² madre
que ala diestra ssee del padre
 venjra juzgar el suelo
 z los malos congrand duelo
 310 sus pecados plañjran
 z los buenos averan
 plazer gozo z consuelo

¶ Cay fas con grande yra [40]
 otrossy congrand lo cura
 315 rrasgo Ally su vestidura
 z le dixo *que* mentyra
 z todos dizen señor mjra
que dela muerte es culpado
 z por çierto faz pecado
 320 quien Atal de muerte tyra

44v ¶ Agora tu *christiano* [41]
 vmjll mente te dispone
 en tus fechos ynter pone

1. Vuelve a aparecer a partir de aquí la letra de la segunda mano antes distinguida.

2. No obstante, la abreviatura también es válida para 'vergen'.

e lle¹ dixo: «Seré visto
»en la fin venir pujante.

305 »En las nuves sí del çielo [39]
»el Fijo de la Virgen madre²,
»que a la diestra see del Padre,
»venirá juzgar el suelo
»e los malos con grand duelo
310 »sus pecados plañirán
»e los buenos averán
»plazer, gozo e consuelo»³.

Caífás con grande ira⁴, [40]
otrossí con grand locura,
315 rasgó allí su vestidura
e le dixo que mentira;
e todos dizen: «Señor, mira⁵
»que de la muerte es culpado
»e por çierto faz pecado
320 »quien atal de muerte tira».

Agora tú, christiano, [41]
umillmente te dispone,
en tus fechos interpone⁶,

1. Tambièn sería posible entender: *Él le*.

2. Verso hipermétrico (+1), para el que se puede invocar la regla del *pie perdido* o la sinalefa interversal.

3. Mt 26, 64 («*Dicit illi Iesus: Tu dixisti. Verumtamen dico vobis, amodo videbitis Filium hominis sedentem a dextris virtutis Dei, et venientem in nubibus caeli*»); Mc 14, 62 («*Iesus autem dixit illi: Ego sum et videbitis Filium hominis sedentem a dextris virtutis Dei et venientem cum nubibus caeli*»).

4. Mt 14, 63-64 («*Summus autem sacerdos scindens vestimenta sua, ait: Quid adhuc desideramus testes? Audistis blasphemiam, quid vobis videtur?*»).

5. Verso hipermétrico (+1), que se regulariza con la no consideración métrica de la primera sílaba como *pie perdido* o por sinalefa entre versos.

6. 'Interrumpe tus actividades diarias'. Adviértase el cultismo de origen eclesiástico o académico. Se documenta en el sentido de

contenplar de llano en llano
 325 *commo* el Rey tan soberano
 pasa penas z dolores
 en manos de pecadores
 por saluar el pueblo vmano

¶ Contempla deuota mente [42]
 330 el señor *que* nos repara
commo su bendita cara
 fue scopida tan vilmente¹
 E *commo* de contynente
 le mesauan las sus baruas
 335 espargidas *commo* paruas
 enel suelo ffeamente

¶ Todos del es carnesçian [43]
 z cubrieronle su gesto
 [.]²

1. Hay un único trazo corto para la consonante y vocal elidida.
 2. Se echa en falta este verso.

contenplar¹ de llano en llano²
 325 cómo el Rey tan soberano
 pasa penas e dolores
 en manos de pecadores
 por salvar el pueblo umano.

Contenpla devotamente [42]
 330 el Señor que nos repara
 cómo su bendita cara
 fue scopida tan vilmente
 e cómo de continente
 le mesavan las sus barvas
 335 espargidas como parvas
 en el suelo feamente.

Todos d'Él escarnescían³ [43]
 e cubriéronle su gesto⁴
 [.]

'interrumpir', sobre todo, a finales del siglo XV (CORDE).

1. Pudiera, quizá, sugerirse la enmienda *contempla*, aunque también es posible respetar el infinitivo si se supone depende de *te dispone*, dos versos más arriba.

2. Expresión que, en un principio, parece de uso en los documentos notariales, pero que también es utilizada en la poesía del siglo XV en idéntico sentido, como en algunas obras del Marqués de Santillana, que la emplea en varias ocasiones (CORDE); también figura en la *Pasión trovada* de Diego de San Pedro, en adelante PT (Severin & Whinnom 1979, 225).

3. Mt 26, 67 («*Tunc expuerunt in faciem eius, et colaphis eum ceciderunt, alii autem palmas in faciem eius dederunt, dicentes: Prophetiza nobis, Christe, quis est qui te percussit?*»); Mc 14, 65 («*Et ceperunt quidam conspuere eum, et velare faciem eius, et colaphis eum cadere, et dicere ei: Prophetiza, et ministri alapis eum cadebant*»); Lc 22, 63-65 («*Et viri qui tenebant illum, illudebant ei, cadentes. Et velaverunt eum, et percutiebant faciem eius, et interrogabant eum, dicentes: Prophetiza, quis est qui te percussit? Et alia multa blasphemantes dicebant in eum*»).

4. A falta de un verso necesario para completar la estrofa, no sabremos si *e cubriéronle* es un error de copia por *escupiéronle* o *escupieron el su gesto*, siguiendo al pie de la letra el texto evangélico.

340 enla cabeça le ferian
 z burlando del dezian
 /tu de tribu de juda
 adeujna¹ *quiente* da
 Edespues todos se rreyan

45r 345 ¶ dixeron todos Sea sea [44]

[.....]²
 por *que* vsas de cautella
 çierto eres de Galilea
 algunos enla pelea
 350 *quando* todos lo prendimos
 enel huerto bien te ujmos
 de su parte z ssu rralea

¶ Sant pedro conel temor [45]
 lo nego delante todos
 355 z juro por muchos modos
quel non era su señor
 entonçes el Redentor
 de sus ojos lo mjro

1. La *a* inicial parece añadida fuera de la caja de escritura, quizá por la misma mano.

2. Falta un verso, quizá en esta posición de la estrofa.

E sant pedro se acordo
360 de su pecado z error

Canto el gallo enesa ora [46]
z ssant pedro se dispuso
salyr fuera z con fuso
Atan triste como llora
365 malos sieruos dela tora
Al buen ihesu toujeron ojo
z lo lieuan con cordojo
A pilatus donde mora

45v ¶ A Pilatus lo leuaron [47]
370 con Ruydo z grant tumulto
publico z non o culto
delante del lo presentaron
z muy fuerte Acusaron
Con rrazones muy dyuersas
375 de obras Atan peruersas
las peores que fallaron

¶ Pylatus por lo onrrar [48]
ssalio fuera enel portorio
z enpenço en consistorio
380 conellos¹ de consultar

1. Se traza una tilde sobre la s.

e sant Pedro se acordó
360 de su pecado e error.

Cantó el gallo en esa ora [46]
e sant Pedro se dispuso
salir fuera e confuso
¡atán triste cómo llora!
365 Malos siervos de la Tora
al buen Ihesú tovieron ojo¹
e lo lievan con cordojo
a Pilatus donde mora².

45v A Pilatus lo levaron [47]
370 con ruído e grant tumulto,
público e non oculto
delante dél lo presentaron³
e muy fuerte acusaron
con razones muy diversas
375 de obras atán perversas,
las peores que fallaron.

Pilatus por lo onrar [48]
salió fuera en el portorio
e enpençó en consistorio
380 con ellos de consultar⁴.

est Petrus verbi Domini, sicut dixerat: Quia prius quam gallus cantet, ter me negabis»).

1. Verso para el que habrá que invocar el *pie perdido* o, mejor en este caso, una sinalefa interversal.

2. Cf. Mt 27, 1 («*Mane autem facto, consilium inierunt omnes principes sacerdotum et seniores populi adversus Iesum, ut eum morti traderent*»); Mc 15, 1 («*Et confestim, mane consilium facientes summi sacerdotes cum senioribus et scribis et universo concilio, vincientes Iesum, duxerunt et tradiderunt Pilato*»).

3. Verso hipermétrico (+1), que se ajusta con la forma apocopada de *delante*: *delant dél lo presentaron*; o bien: *delant'él lo presentaron*; o *delante lo presentaron*.

4. Io, 18, 28 («*Adducunt ergo Iesum a Caipha in prætorium. Erat autem mane, et ipsi non introierunt in prætorium, ut non contaminarentur, sed*

dixoles vos Acasar
 queredes Aeste varon
 mas non veo Acusaçion
que contra el podades dar

385 ¶ Estonçes con grand rruydo [49]
 le dixeron z con furor
 sy el non fuese mal fechor
 non telo oujeramos traydo
 Ca mas Almas ha perdido
 390 con sus males z fechos
que son espynas en erizos¹
 non de Arboles han caydo /

1. Como se indica, el copista escribe 'erizoso' y luego tacha *o*.

- 46r Por que sepas de sus males [50]
 z sus fechos algun tanto
 395 con maldad z con en canto
 faze obras desyguales
 enlos dias festyuales
que la ley manda guardar
 el *quebranta* por sanar
 400 leprosos z otros tales
- ¶ Apartolo en secreto [51]
 pilatos al buen ihesu
 dixole donde eres tu
 o sy eres Rey per feto
 405 Respondyole en e fecto
christus z dixo Anssy
 o lo dizes tu de ty
 o otros por mj rrespecto
- ¶ Algun tanto con cordura [52]
 410 pilatus le rrespondio
 yo nunca ffuy judia
 njn vengo de tal natura
 tu gente z tu fechura
 graue mente te acusa
 415 su por fia no se escusa
 mas veo *que* syenpredura
- 46v ¶ Dixo *christus* mj ynperio [53]

46r »Por que sepas de sus males [50]
 »e sus fechos algún tanto,
 395 »con maldad e con encanto
 »faze obras desiguales;
 »en los días festiuaes
 »que la ley manda guardar
 »Él quebranta por sanar
 400 »leprosos e otros tales».

 Apartolo en secreto¹ [51]
 Pilatos al buen Ihesú.
 Díxole: «¿Dónde eres Tú,
 »o si eres rey perfeto?».
 405 Respondióle: «En efecto,
 Christus»; e dixo así:
 «O lo dizes tú de ti
 »o otros por mi respecto».

 Algún tanto con cordura² [52]
 410 Pilatus le respondió:
 «Yo nunca fui judi[ó]
 »nin vengo de tal natura;
 »tu gente e tu fechura
 »gravemente te acusa;
 415 »su porfía no se escusa,
 »mas veo que sienpre dura».

 Dixo Christus³: «Mi inperio [53]

caído. Si respetamos la lectura tal como se conserva, se podría entender suponiendo un zeugma, que implica que el sujeto de *han caído* es *erizos*.

1. Io 18, 33 («*Introivit ergo iterum in prætorium Pilatus, et vocavit Iesum et dixit ei: Tu es rex Iudæorum? Respondit Iesus: A temetipso hoc dicis, an alii dixerunt tibi de me?*»).

2. Io 18, 35 («*Respondit Pilatus: Numquid ego Iudæus sum? Gens tua et pontifices tradiderunt te mihi: qui fecisti?*»).

3. Io 18, 36 («*Respondit Iesus: Regnum meum non est de hoc mundo: Si ex hoc mundo esset regnum meum, ministri mei utique decertarent un non*

non es del siglo vagamundo
 yo vine eneste mundo
 420 franca mente syn gazferio
 por la *verdad* z su mjsterio
 dixo pilatus de traues
 la *verdad que* cosa es
 z saliose al çementerio

425 ¶ Pilatus avn *que* yndyno [54]
 su *pregunta*¹ era santa
 z la locura fue atanta
que syn rrespuesta tal se vjno
 o Pilatus omez *quino*
 430 sy vn poco atendieras
 la *verdad que es*² supieras
 E tomaras buen camjno

¶ Enesto judea estaua [55]

1. La abreviatura de *-re-* se traza así: p̄.
 2. 'es' está interlineado por otra mano.

»non es del siglo vagamundo¹;
 »yo vine en este mundo
 420 »francamente, sin gazferio,
 »por la verdad e su misterio»².
 Dixo Pilatus: «De través,³
 »la verdad ¿qué cosa es?»⁴.
 E saliose al çementerio.

425 Pilatus, aunque indino, [54]
 su pregunta era santa
 e la locura fue atanta
 que sin respuesta tal se vino⁵.
 ¡O, Pilatus, o, mezquino,
 430 si un poco atendieras,
 la verdad qué es⁶ supieras
 e tomaras buen camino!⁷

En esto Judea estava [55]

traderer Iudæis; nunc autem regnum meum non est hinc»).

1. Verso hipermétrico (+1), que se puede ajustar con la eliminación del verbo.

2. Verso hipermétrico (+1). Se podría enmendar: *por verdad e su misterio*. Si *misterio* no es aquí un tecnicismo exegético, con referencia al misterio de la Encarnación y de la Redención, también se podría proponer la lectura siguiente, en la que se postula error del copista: *por verdad e sin misterio*, que tiene sentido más apropiado en el contexto. No obstante, ya hemos visto anteriormente cómo la *-d* final puede considerarse prácticamente mudo y hacer sinalefa.

3. El verso es hipermétrico (+1). Podría proponerse el apócope del verbo: *Dix Pilatus: de través*.

4. Io 18, 38 («*Dicit ei Pilatus: Quid est veritas?...*»).

5. Verso hipermétrico (+1), que se ajustaría con la eliminación de *tal*.

6. *es*, que está interlineado, podría ser una adición al texto por parte de quien no entendiera una construcción sintáctica arcaica: *si un poco atendieras | la verdad que supieras | e tomaras buen camino* ('si esperaras un poco, hubieras sabido en efecto la verdad y hubieras tomado el buen camino').

7. Sobre la atención que aquí se presta al personaje de Pilatos, véase lo que se dice en el capítulo IV.

por *quadrillas* toda puesta
 435 esperando la respuesta
 de pilatus *que* tardaua
 z el entanto Razonaua
 con ihesu ental manera
 z Ala fyn salyo a fuera
 440 Al comun *que* le esperaua

47r ¶ mando Atodos Callar [56]
 fizo ynterualo z pausa
 dixoles pilatus causa
 ninguna puedo fallar
 445 contra el para lo matar
 mas señores vos tomar lo
 z segund ley juzgald
 Ca non es mjo de juzgar

¶ o Amigos basta asaz [57]
 450 enesta parte me paresçe¹
 pues el caso se ofreçe
 dela pascua z su solaz
 z la costumbre Asy lo faz
que vn rreo dar vos tengo
 455 yo eneste ynter vengo

1. El copista traza la abreviatura de *e*, a pesar de que podría ser innecesaria si la consideramos enlazada con la *r* y la *s*,

por quadrillas toda puesta
 435 esperando la respuesta
 de Pilatus que tardava;
 e él en tanto razonava
 con Ihesú en tal manera
 e a la fin salió afuera
 440 al común que le esperava.

Mandó a todos callar, [56]
 fizo intervalo e pausa.
 Díxoles Pilatus¹: «Causa
 »ninguna puedo fallar
 445 »contra él para lo matar,
 »mas, señores, vós tomarlo²
 »e, segúnd ley, juzgaldó,
 »ca non es mio de juzgar.

»O, amigos, basta asaz, [57]
 450 »en esta parte me paresçe³,
 »pues el caso se ofreçe
 »de la pascua e su solaz,
 »e la costunbre así lo faz⁴
 »que un reo dar vos tengo,
 455 »yo en éste intervengo⁵:

1. Io 18, 38 («... *Et cum hoc dixisset, iterum exivit ad Iudæos et dicit eis: Ego nullam invenio in eo causam. Est autem consuetudo vobis ut unum dimittam vobis in Pascha: vultis ergo dimittam vobis regem Iudæorum? Clamaverunt ergo rursus omnes, dicentes: Non hunc, sed Barabbam. Erat autem Barabbas latro*»).

2. Quizá haya que enmendar *tomaldo*.

3. Verso hipermétrico (+1), que se puede ajustar con la forma de la preposición con aféresis: *nesta parte me paresçe*, o bien con la eliminación o apócope de *me*.

4. Verso hipermétrico (+1), que se ajusta con la eliminación de la conjunción o si la consideramos, como en otras ocasiones, *pie perdido*.

5. La mayoría de las veces que se documenta este verbo es en documentos; se trataría de un latinismo técnico o jurídico, muy apropiado en un caso como éste (véase CORDE).

ihesu sea sy vos plaz

¶ Aese non lo *queremos* [58]
 dixeron A bozes altas
 ca son tantas las sus faltas
 460 *quantas* todos bjen sabemos
 mas señor por bjen tenemos
 barabas *que* con nos fyn*que*
 z ihesu se cruçify*que*
 syn Andar por mas extremos

47v 465 ¶ El *commo* ve el judaysmo [59]
 enpeçando en galilea
 toda la *tierra* rrodea
 ley predica z bautismo
 z con arte z sylogismo
 470 los engaña señor todos
 enlo dados enlos lodos
 del ynfierno z su abysmo

¶ *quando* Pilatus oyo [60]
 el buen ihesu ser galileo
 475 dixoles segund q[ue]¹ veo
 pertenesçe al señorío
 de erodes z con fyo
commo es rrey de grand mjlliçia
que vos fara del justiçia

1. El copista ha olvidado trazar la abreviatura de *ue*, a no ser que se entienda como tal un trazo prolongado de la primera consonante de la palabra que sigue.

»Ihesú sea, si vos plaz».

«A ése non lo queremos, [58]
 —dixeron a bozes altas—
 »ca son tantas las sus faltas
 460 »quantas todos bien sabemos;
 »mas, señor, por bien tenemos
 »Barabás que con nos fique¹
 »e Ihesú se cruçifique
 »sin andar por más extremos.

47v 465 »Él² comove el judaísmo, [59]
 »enpeçando en Galilea,
 »toda la tierra rodea,
 »ley predica e bautismo;
 »e con arte e silogismo
 470 »los engaña, señor, todos,
 »enlodados en los lodos
 »del infierno e su abismo».

Quando³ Pilatus oÿo [60]
 el buen Ihesú ser galileo⁴,
 475 díxoles: «Segúnd que veo,
 »pertenesçe al señorío
 »de Erodes e confío,
 »como es rey de grand millíçia,
 »que vos fará d'Él justiçia,

1. Enmiendo, porque, lógicamente, la palabra rimante debe ser *fique*, que implica una forma acorde con la distinción que se da en gallego o leonés entre *ficar* ('permanecer') y *fincar* ('clavar').

2. Lc 23, 5 («*At illi invalescebant, dicentes: Commovet populum docens per universam Iudæam, incipiens a Galilæa usque huc*»).

3. Lc 23, 6 («*Pilatus autem audiens Galilæam, interrogavit si homo Galilæus esset. Et ut cognovit quod de Herodis potestate esset, remisit eum ad Herodem, qui et ipse Ierosolymis erat illis diebus*»).

4. Verso hipermétrico (+1); como en otros casos en los que aparece el sintagma *buen Ihesú*, puede omitirse el artículo *el*; o bien estamos ante un caso de sinalefa interversal o de *pie perdido*.

480 por lo *qual* gelo en ujo¹

¶ Assy preso Agrant rrecaudo [61]
 Apriesa con mucha furia²
 faziendo le todos ynjurias
 aerodes fue leuado

485 *que* conel fue muy pagado
 z ledixo tu *persona*
 segun fama de ty sona
 codiciaua ver de grado /

48r ¶ herodes con alegria [62]

490 fizole muchas *preguntas*
 muy diuersas z *dijuntas*
 mas ihesu non Respondia
 Rey herodes con follia
 fizo de tal menos *preçio*
 495 *que* vistio *como* neçio
 A Pilatus lo Remitia

¶ Al su grande enemjgo [63]
 lo torno *como* de Cabo
 diz *pilatus* non negabo

1. Ha trazado una raya sobre *ujo*.
 2. Este verso se duplica en el Ms.

480 »por lo qual ge lo envió».

Assí preso a grant recaudo, [61]
 apriesa con mucha furia,
 faziéndole todos injuria¹
 a Erodes fue levado,
 485 que con él fue muy pagado
 e le dixo²: «Tu persona,
 »según fama de ti sona,
 »codiciava ver de grado».

Herodes³ con alegría [62]
 490 fizole muchas preguntas
 muy diversas e dijuntas,
 mas Ihesú non respondía.
 Rey Herodes con follía⁴
 fizo d'É[l]⁵ tal menospreçio
 495 que visti[d]o como neçio
 a Pilatus lo remitía⁶.

Al su grande enemigo [63]
 lo tornó como de cabo.
 Diz Pilatus⁷: «Non *negabo*

1. Verso hipermétrico (+1), que se ajustaría con el apócope del pronombre enclítico (*faziéndol todos injuria*).

2. Lc 23, 8 («*Herodes autem viso Iesu, gavisus est valde. Erat enim cupiens ex multo tempore videre eum, eo quod audierat multa de eo, et sperabat signum aliquod videre ab eo fieri*»).

3. Lc 23, 9 («*Interrogabat autem eum multis sermonibus. At ipse nihil illi respondebat*»).

4. Lc 23, 11 («*Sprevit autem illum Herodes cum exercitu suo et illisit indutum veste alba, et remisit ad Pilatum*»).

5. Podría proponerse también la enmienda *fizole*.

6. Verso hipermétrico (+1), en el que se puede suprimir el pronombre a efectos métricos por medio de la sinalefa interversal o considerándolo como *pie perdido*. No obstante, es posible que se de, nuevamente, una modernización de forma más arcaica; por ejemplo, *a Pilato'l remitía*.

7. Cf. Lc 23, 12 («*Et facti sunt amici Herodes et Pilatus in ipsa die:*

500 de herodes ser amjgo
 pro fetado era Antyguo
 dos enemigos de primero
 ya por causa del terçero
 tyenen fecha paz consygo /

505 ¶ De herodes Apilatus [64]
 se vjnieron con ihesu
 seyendo causa belzebu
 de sus males z baratos
christiano en tales ratos
 510 ihesu *christo* por ty Anda
 z el solo te demanda
 es perança / fe z auctos /

48v ¶ A pylatus se replyca [65]
 otra vez esta rrazon
 515 barabas sy es ladron
 tu nos da z cruçifyca
 A este *que* se yntrinca
 enpecados con mal mjstos
quales nunca fueron vjstos
 520 njn estoria los publica

500 de Herodes ser amigo».

Profetado era antiguo¹

dos enemigos de primero²

ya por causa del terçero

tienen fecha paz consigo.

505 De Herodes a Pilatus³ [64]

se vinieron con Ihesú,

seyendo causa Belzebú⁴

de sus males e baratos⁵.

¡Christiano, en tales tratos

510 Ihesú Christo por ti anda,

e Él solo te demanda

esperança, fe e auctos!⁶.

A Pilatus se replica [65]

otra vez esta razón⁷:

515 «Barabás si es ladrón

»tú nos da e cruçifica

»a Éste, que se intrica⁸

»en pecados con mal mistos,

»quales nunca fueron vistos,

520 »nin estoria los publica»⁹.

nam antea inimici erant ad invicem).

1. La rima exige una lectura *antigo*.

2. Verso hipermétrico (+1), para el que habrá que postular una forma más arcaica: *dos nemigos de primero*.

3. La rima exigiría *Pilatos*, pero *Pilatus* es consistente a lo largo de todo el texto, como vamos viendo.

4. Verso hipermétrico (+1), que exigiría *siendo*.

5. Sobre la intervención del demonio en éste y otros momentos, véase lo que se dice en el capítulo IV.

6. La rima exigiría *atos*.

7. Io 18, 39 («*Clamaverunt ergo rursus omnes, dicentes: Non hunc, sed Barabban. Erat autem Barabbas latro*»).

8. En el manuscrito, *intrinca*, pero la rima exige la enmienda *intrica*, forma más arcaica que la que presenta el texto.

9. A las faltas de secuencia según la concordia de los evangelistas que se notan en este episodio de Pilatos se puede añadir el

- ¶ El presyde bien entendia [66]
 fue venjdo Asu notyçia
que con envidia z maljçia
 todo esto se fazia
 525 e por tanto el *queria*
que por Arte *que* por suerte
 A ihesu lybrar de muerte
 mas el pueblo le dezia
- ¶ Nos tenemos santa ley [67]
 530 segund la *qual* deue moryr
 ca por el mundo de çebyr
 fizose *filium* Dey
 otrosy llamose rey
 z todo *omne que* tal dize
 535 al grand Çesar *contradize*
 z ynduze mal su grey
- 49r ¶ oydas estas razones [68]
 pilatus *que* ovo mjedo

El préside bien entendía¹, [66]
 fue venido a su notiçia
 que con envidia e maliçia
 todo esto se fazia²;
 525 e por tanto él quería
 que por arte que por suerte
 a Ihesú librar de muerte,
 mas el pueblo le dezía:

«Nós tenemos santa ley³, [67]
 530 »segúnd la qual deve morir⁴,
 »ca por el mundo deçebir⁵
 »fízose *filium Dei*,
 »otrosí llamose rey⁶,
 »e todo omne que tal dize
 535 »al grand Çésar contradize
 »e induze mal su grey».

Oídas estas razones⁶, [68]
 Pilatus, que ovo miedo,

indicio de que esta copla pueda estar fuera de lugar.

1. Verso hipermétrico (+1), que se ajustaría con la eliminación del artículo, o su con su consideración métrica como *pie perdido*, aunque también se puede pensar en la sinalefa interversal. El *préside* es el *præses* del texto latino (por ejemplo, Mt 27, 15), que –si no sobra el artículo en el verso– podría haber tenido una forma arcaica apocopada *presde* o *preste*. La forma cultista puede ser calco del latín o incorporación posterior con vistas a evitar un anacronismo o error religioso. *Presidente* es la forma por la que, por ejemplo, optará más tarde Andrés de Li en su *Tesoro de la Pasión*.

2. Mt 27, 18 («*Sciebat enim quod per invidiam tradidissent eum*»); Mc 15, 10 («*Sciebat enim quod per invidiam tradidissent eum summi sacerdotes*»).

3. Io 19, 7 («*Responderunt ei Iudæi: Nos legem habemus, et secundum legem debet mori, quia Filium Dei se fecit*»).

4. Verso hipermétrico (+1). ¿Se puede sugerir una enmienda con la forma verbal apocopada?

5. Verso hipermétrico (+1). Se podría suponer que hubo una contracción: *que po'l mundo deçebir*.

6. Io 19, 8 («*Cum ergo audisset Pilatus hunc sermonem, magis timuit*»).

z fabloles manso z quedo
 540 dixo les Ansy varones
 por vuestras Acusaciones
 lo quiero bien castigar
 z castigado lo dexar
 syn segujr opinjones

545 ¶ A ihesu contantos males [69]
 pilatus leuo Aparte
 que conel Asy de parte
 como sy fuesen yguales
 dixo le djme quales
 550 sy eres tu rex judeorum
 callo christus deus deorum
 A estas Razonas tales

¶ Pylatus le dixo Ansy [70]
 algund tanto ya coiundo
 555 alas cosas que pescudo
 non Respondes tu Amy
 bien sabes que tengo Aqui
 AtanAlto poderio
 que por solo Aluedrio
 560 lo que quisier fare de ty

49v ¶ plugo A christo Responder [71]

e fablóles manso e quedo¹,
 540 díxoles ansí: «Varones,
 »por vuestras acusaciones
 »lo quiero bien castigar
 »e, castigado, lo dexar²
 »sin seguir opiniones».

545 A Ihesú con tantos males [69]
 Pilatus levó aparte,
 que³ con él así departe
 como si fuesen iguales.
 Díxole⁴: «Dime, ¿quál es?
 550 »¿Si eres tú *rex judeorum*?».
 Calló Christus, *deus deorum*,
 a estas razones tales.

Pilatus le dixo ansí⁵: [70]
 «Algúnd tanto ya coiundo
 555 »a las cosas que pescudo
 »non respondes tú a mí.
 »Bien sabes que tengo aquí
 »atán alto poderío
 »que por solo alvedrío
 560 »lo que quisier faré de ti⁶».

Plugo a Christo responder [71]

1. Verso hipermétrico (+1), en el que habrá que eliminar la primera de las conjunciones copulativas.

2. Verso hipermétrico (+1), que requiere la lectura del pronombre apocopado; o bien considerar *e* un *pie perdido* a efectos métricos.

3. Acaso el sentido se ajustara mejor si se enmienda *e*.

4. Io 19, 9 («*Et ingressus est prætorium iterum, et dixit ad Iesum: Unde es tu? Iesus autem responsum non dedit ei*»).

5. Io 19, 10 («*Dicit ergo ei Pilatus: Mibi non loqueris? Nescis quia potestatem habeo crucifigere te et potestatem habeo dimittere te?*»).

6. El verso es hipermétrico (+1), lo que se enmendaría de aceptar una sintaxis más arcaica, eliminando el artículo (*que quisier faré de ti*).

Respuesta contem~~pl~~atyua
 dixol se~~pa~~s de Arriba
 es el todo tu poder
 565 e mas deues de saber
que fyzo mayor pecado
quien A ty tan mal tratado
 me embio syn meres~~çer~~

¶ Despues desto mucho puna [72]
 570 pilatus por lo lybrar
 mas non pudo Aprouechar
 enello cosa n~~ing~~una
 ca el pueblo todo A vna
 vozes daua en vn tenor
 575 muera muera el traydor
que la *nuestra* ley inpugna

¶ Ally mando *que* lo Atasen [73]
 pilatus a vn grand poste
 z Apriesa z muy toste
 580 cruel mente Açotasen
 z en su cuerpo non dexasen
 syn ferida cosa sana
 pues Avian dello gana
 su coraçon *que* lo vengasen

50r 585 ¶ lo *que* ellos deseauan [74]
 otrosy lo *que* queryan

respuesta contenplativa.
 Díxol¹: «Sepas de arriba
 »es el todo tu poder;
 565 »e más debes de saber,
 »que fizo mayor pecado
 »quien a ti tan maltratado
 »me enbió sin meresçer».

Después desto mucho puna [72]
 570 Pilatus por lo librar,
 mas non pudo aprovechar
 en ello cosa ninguna,
 ca el pueblo todo a una
 voces dava en un tenor:
 575 «¡Muera, muera el traidor
 »que la nuestra ley inpugna!»².

Allí mandó que lo atasen [73]
 Pilatus a un grand poste,
 e apriesa e muy toste
 580 crüelmente açotasen
 e en su cuerpo non dexasen
 sin ferida cosa sana:
 pues avían dello gana
 su coraçón que lo vengasen³.

585 Lo que ellos deseavan [74]
 otrosí lo que querían,

1. Io 19, 11 («Respondit Iesus: Non haberes potestatem adversum me ullam, nisi tibi datum esset desuper. Propterea qui me tradidit tibi, maius peccatum habet»).

2. La rima pide, naturalmente, *impuna*.

3. Tal como se presenta el verso original es hipermétrico (+1), lo que quedaría resuelto con una lectura apocopada (*su coraçón quel vengasen*). No obstante resulta una extraña sintaxis latinizante, que, sin embargo, es admisible en el contexto poético. Pero no debe descartarse un error de lectura, a causa de una posible letra muy cursiva del antígrafo, en la que se leyera: *sin raçón que le vengasen*.

pues A ojo ya lo vjan
 todos Alegres andauan
 z tan fuerte le Açotauan
 590 al Cordero syn manzjlla
que njn hueso njn costilla
 con junto enel dexauan

¶ des de el pye z de su planta [75]
 fasta ençima dela cabeça
 595 sana enel non *queda* pieça
 ysayas segund canta
 z la *sangre* fue A tanta
 por nos otros *espargida*
 non ha *par* njn ha medida
 600 njn se puede dezjr *quanta*

¶ E judea non contenta [76]
 destas penas tan *cruelles*
 muy mas Agra *que* las fieles
 en sus males Acreçienta
 605 de espynas bien setenta
 su cabeça lo coronan
 z Pilatus lo *pregona*
ecçe homo tal *presenta* /

50v ¶ Ally Judas el traydor [77]

pues a ojo ya lo vían
 todos alegres andavan,
 e tan fuerte le açotavan
 590 al Cordero sin manzilla
 que nin hueso nin costilla
 conjunto en él dexavan.

Desde el pie e de su planta [75]
 fasta ençima de la cabeça¹
 595 sana en él non queda pieça
 Isaías segúnd canta²;
 e la sangre fue atanta
 por nosotros espargida,
 non ha par nin ha medida
 600 nin se puede dezir quánta.

E Judea non contenta [76]
 destas penas tan crueles,
 muy más agra que las fieles,
 en sus males acreçienta;
 605 de espinas bien setenta
 su cabeça lo coronan
 e Pilatus lo pregona:
 «*Ecçe homo*», tal presenta.

Allí Judas el traidor³, [77]

1. Verso hipermétrico (+1), que se ajustaría con una presentación sintáctica más occidental y arcaizante: *fasta ençima la cabeça*.

2. Is 1, 6 («*A planta pedis usque ad verticem, non est in eo sanitas; vulnus, et livor, et plaga tumens, non est circumligata, nec curata medicamine, neque fota oleo*»).

3. Narración según Mt 27, 3-6 («*Tunc videns Iudas, qui eum tradidit, quod damnatus esset, pœnitentia ductus, retulit triginta argenteos principibus sacerdotum et senioribus, dicens: Peccavi, tradens sanguinem iustum. At illi dixerunt: Quid ad nos? Tu videris. Et proiectis argenteis in templo, recessit, et abiens laqueo se suspendit. Principes autem sacerdotum, acceptis argenteis, dixerunt: Non licet eos mittere in corbonam, quia pretium sanguinis est. Consilio autem inito, emerunt ex illis agrum figuli, in sepulturam peregrinorum*»).

610 Atan malo z *penuerso*
queento do el vniuerso
nunca fue otro peor
 veyendo ya *quel* señor
 del todo auja de moryr
 615 enpeçose A *Repentyr*
 z conosçer el su horror

¶ Alos saçerdotes vjno [78]
 dixoles *comme* *peque*
 en vender *Aquel* *quese*
 620 justo *ser* santo z djno
 dizenle onbre maljno
 tu lo ujeses de *primero*
 Ally dioles su *dynero*
 E en forcose el *mesquino*

625 ¶ *que* faran dela moneda [79]
 los judios *han* con sejo
 pares çe les grand mal sobejo
 enel tenplo sy tal *queda*
 z conpraron vna *vijeda*¹
 630 de peregrinos sepultura
 delos *quales* la ventura
 E fortuna buelue rrueda /

51r ¶ *Apylatus* despues juntos [80]
 se vjnieron con sus hazes
 635 dizen le señor *que* fazes
que nostraes en tantos puntos
 A *ihesu* todos con juntos

1. O bien puede leerse 'vejeda'.

610 atán malo e perverso
 que en todo el universo
 nunca fue otro peor,
 veyendo ya quel Señor
 del todo aviá de morir,
 615 enpeçose a repentir
 e conosçer el su error.

A los saçerdotes vino, [78]
 díxoles: «¡Cómo pequé
 »en vender Aquél que sé
 620 »justo ser, santo e dino!».
 Dízenle: «¡Onbre malino,
 »tú lo vieses de primero!».
 Allí dioles su dinero
 e enforcose el mesquino.

625 Qué farán de la moneda [79]
 los judíos han consejo,
 parésçeles grand mal sobejo¹
 en el tenplo si tal queda;
 e compraron una vijeda²
 630 de peregrinos sepultura³,
 de los quales la ventura
 e fortuna buelve rueda.

A Pilatus después juntos [80]
 se vinieron con sus hazes,
 635 dízenle: «Señor, ¿qué fazes,
 »que nos traes en tantos puntos?
 »A Ihesú todos conjuntos

1. Verso hipermétrico (+1), en el que acaso sobre *grand*. Desde luego, suena muy arcaico.

2. La corrección métrica del verso sería evidente si consideramos la posibilidad de una sinalefa interversal o recurrimos a considerar *e* un *pie perdido*. No sé qué es *vijeda*, aunque quizá esté emparentado con *viso*, *viseda*.

3. Verso hipermétrico (+1).

te rrogamos *que* crucifiques
 z despues *que* lo publiques/
 640 muerto ser con los defuntos /

¶ Des *que* ya non ovo Al [81]
 veyendo Pilatus la porfya
 de judios z invidia
 Asentose pro tribunal
 645 e vna rrazon dixo tal
 oyan todos los vmanos
que de Aqui lauo mjs manos
 de su byen z desu mal

¶ El estando en tal manera [82]
 650 ya *queriendo* dar sentençia
 enbiole *carta* de creençia
 su muger z compañera
 dixole *que* ella viera
 vysyon *Aquella* noche

»te rogamos que crucifiques¹
 »e después que lo publiques
 640 »muerto ser con los defuntos».

Desque ya non ovo ál, [81]
 veyendo Pilatus la porfía²
 de judiós e invidia
 asentose *pro* tribunal³
 645 e una razón dixo tal⁴:
 «Oyan todos los umanos
 »que de aquí lavo mis manos
 »de su bien e de su mal».

Él estando en tal manera⁵, [82]
 650 ya queriendo dar sentençia,
 enbióle carta de creençia⁶
 su muger e compañera.
 Díxole que ella viera
 visión aquella noche

1. Verso hipermétrico (+1), en el que acaso sobre la conjunción *que*.

2. Verso hipermétrico (+1).

3. Acaso la preposición latina no estuviera en el original, aunque figura en el texto evangélico de Io 19, 13. No obstante, la hipermetría puede solucionarse si admitimos el apócope del pronombre enclítico: *asentós pro tribunal*; o bien podemos considerar la posibilidad de una sinalefa interversal o de la consideración de un *pie perdido*.

4. Mt 27, 24 («*Videns autem Pilatus quia nihil proficeret, sed magis tumultus fieret, accepta aqua, lavit manus coram populo, dicens: Innocens ego sum a sanguine iusti huius; vos videritis*»).

5. Cf. Mt 27, 19 («*Sedente autem illo pro tribunali, misit ad eum uxor eius, dicens: Nihil tibi et iusto illi: multa enim passa sunt hodie per visum propter eum*»).

6. Habrá que admitir la forma apocopada del pronombre enclítico o la sinéresis de *creençia* en una forma más arcaica para ajustar la medida del verso, que es hipermétrico (+1): *enbiol carta de creençia*, o *enbióle carta de creençia*. No obstante, atendiendo al ritmo predominante, parece más apropiada la versión con el pronombre enclítico apocopado.

655 e syn dubda z rreproche
que tal honbre justo era

51v ¶ Pylatus con de çï dente¹ [83]

dioxles pueblo rrobusto
 dela sangre deste justo
 660 yo me doy por ynoçente
 Respondieron *prestamente*
 la su sangre sobrenos
 z señor non sobreuos
 mas sobren toda *nuestra* gente

665 ¶ mando Pylatus *que* vjnjese [84]

el buen ihesu Ally delante
 z *como* rreo z culpante
 su sentençia *que* oyese
 todo el pueblo *que* lo viese
 670 venjr triste z desnudo
 z el vno *como* pudo
 eclipsado de eclipsse

¶ De espynas coronado [85]

z las manos byen Atadas
 675 las sus baruas Remesadas
 z el cuerpo Açotado

1. Se adivina la lectura tal como la transcribo, pero no se aprecia bien el grupo *de* ('con d çï dente'). Sobre *dente* se traza una raya innecesaria.

655 e sin dubda e reproche
que tal hombre justo era.

Pilatus condeçidente [83]
díxoles: «Pueblo robusto,
»de la sangre deste Justo
660 »yo me doy por inoçente»¹.
Respondieron prestamente²:
«La su sangre sobre nos
»e, señor, non sobre vos,
»mas sobre'n toda nuestra gente³».

665 Mandó Pilatus que viniese⁴ [84]
el buen Ihesú allí delante
e como reo e culpante
su sentençia⁵ que oyese,
todo el pueblo que lo viese
670 venir triste e desnudo
e Él vino como pudo
eclipsado de eclipse⁶.

De espinas coronado [85]
e las manos bien atadas,
675 las sus barvas remesadas
e el cuerpo açotado:

1. Mt 27, 24.

2. Mt 27, 25 («*Et respondens universus populus, dixit: Sanguis eius super nos et super filios nostros*»).

3. Verso hipermétrico (+1), que quizá se pudiera enmendar: *mas sobre'n toda la gente*. Razones teológicas podrían explicar el cambio.

4. Io 19, 4-5.

5. Para este pasaje de la sentencia de Pilatos, véase lo que se dice más abajo en el capítulo IV.

6. Es extraña esta paranomasia en el concierto retórico de la *SP*. Para la comparación con el eclipse, veáse lo dicho en el capítulo IV. No creo que se trate de un error, por repetición de la palabra anterior para cuya enmienda sería preferible un término que rimara en *-ese*. No obstante, sería aceptable una rima en *-ise* (*vinise, oíse, vise*).

tal ihesu fue *presentado*
 Atodos con grand denuesto
 z su cara z su gesto
 680 de todo des *fygurado*¹

52r ¶ *Pylatus* falso juez [86]
 oyendo todo el uulgo
 catad dixo *que* promulgo
 tal *sentençia* en mj vejez
 685 *que* ihesu onbre soez
 cometedor de todo mal
 muera muerte desyqual
 En cruz desta vez

¶ Capitulo *commo nuestro* señor ihesu *christo* fue puesto
 | enpoder delos judios

¶ Ally sonan las tronpetas [87]
 690 ally *quitanle* su saya
 dizen todos vaya vaya
 ala cruz *con* sus burletas
 Amenguaua los *profetas*
 z destruya *nuestra* ley
 695 mas dezia se ser rrey
 delos² çielos z planetas/

¶ A muy grandes enpuxones [88]
 lo sacaron ala calle
 vno A³ otro dizien dale
 700 mjra bien *nomle* *perdones*
 z agrandes Remosones
 le pelauan sus cabellos

1. Al pie hay una llamada: 'pilatus', para concordar cuadernos.
 2. Un borrón de tinta afecta a *de*.
 3. Despues de 'A' se escribe y tacha 'v'.

tal Ihesú fue presentado
 a todos con grand denuesto
 e su cara e su gesto
 680 de todo desfigurado.

Pilatus, falso jüez, [86]
 oyendo todo el vulgo
 «Catad» —dixo—, «que promulgo
 »tal sentençia en mi vejez,
 685 »que Ihesú, onbre soez,
 »cometedor de todo mal¹,
 »muera muerte desigual
 »en cruz desta vez»².

CAPÍTULO CÓMO NUESTRO SEÑOR IHESÚ CHRIS- TO FUE PUESTO EN PODER DE LOS JUDÍOS

Allí sonan las tronpetas, [87]
 690 allí quítanle su saya,
 dizen todos: «¡Vaya, vaya
 »a la cruz con sus burletas!
 »Amenguava los profetas
 »e destruíá nuestra ley,
 695 »mas deziase ser rey
 »de los çielos e planetas».

A muy grandes enpuxones [88]
 lo sacaron a la calle,
 uno a otro dizién: «¡Dale,
 700 »mira bien non le perdones!».
 E a grandes remosones³
 le pelavan sus cabellos,

1. Verso hipermétrico (+1), en el que acaso se pueda admitir la forma apocopada de *todo*.

2. Verso hipométrico (-2). Parece faltar una palabra.

3. Así en el manuscrito, no *remesones*, se documenta tardíamente.

non faziendo cura dellos
yazian por los rryncones

52v 705 ¶ despues desto syn mas larga [89]

echole la synagoga
A su cuello vna sogá
z Acuestas cruz por carga
z vestido de vil sarga

710 ala plaça lo sacaron
Altas bozes pregonaron
muera muerte vjl z Amarga

Con pena Atan esquiua [90]

el señor delos señores

715 con pregonés z clamores
por las calles Asy yva
descendido de arriba
por nos muere por nos gime
con ssangre nos rredime

720 con su muerte nos Abyua

¶ Algunas santas mugeres [91]

llorauan con pyadad
algrand Rey de magestad
en quien son todos poderes

725 e dezian señor quieres
tu moryr z padesçer
z esto syn meresçer
cruel mente como mueres /

non faziendo cura dellos
yazían por los rincones.

705 Después desto sin más larga [89]
echóle la sinagoga
a su cuello una soga
e a cuestras cruz por carga;
e vestido de vil sarga
710 a la plaça lo sacaron,
[a] altas bozes pregonaron:
«¡Muera muerte vil e amarga!».

Con pena atán esquiva [90]
el Señor de los señores
715 con pregones e clamores
por las calles así iva¹.
Descendido de arriba,
por nos muere, por nos gime,
con sangre nos redime²,
720 con su muerte nos abiva.

Algunas santas mugeres [91]
lloravan con piädad
al grand Rey de magestad
en quien son todos poderes;
725 e dezián: «Señor, ¿quiëres
Tú morir e padesçer,
e esto sin meresçer
crüelmente como mueres?».

1. La presencia de elementos apócrifos es en este pasaje leve, pero significativa; la representación plástica de la subida al Gólgota por las calles de Jerusalén se entrevé aquí, así como también una trasposición a la actualidad de las prácticas disciplinantes, en las que también se voceaban versos de contemplativo como los que siguen de inmediato.

2. Seguramente habrá que añadir *su* antes de *sangre*, para evitar la hipometría de este verso, que es estilísticamente homólogo al que le sigue.

Muy aflito e quebrantado [92]
 730 con la cruz así a cuestras,
 díxoles Ihesú Christo a éstas¹:
 «Fijas, avéis llorado
 »por me ver así penado;
 »non llorés sobre Mí²,
 735 »mas sobre vosotras sí
 »e llorad vuestro pecado.

»Por la grand iniquitat [93]
 »este pueblo que comiete
 »feridos de plagas siete
 740 »él será por su maldad;
 »e entonçes, fijas, catat,
 »a los montes clamarán,
 »‘sobre nos caet’, dirán,
 »‘e destruid nuestra çibdat’.

745 »Las mugeres que non paren [94]
 »estonçes serán bendictas
 »e de todo dolor quitas
 »tetas que non se mamaren,
 »non avrán dónd³ se reparen
 750 »de la ira e tribulança,
 »ca Dios tomará vengança
 »de quantos en Él pecaren»⁴.

1. El verso es hipermétrico; puede proponerse la eliminación del pronombre enclítico *-les*, de *Christo* o de *Ihesú*, pues el poeta denomina al Salvador de acuerdo con sus necesidades métricas, aunque predomina en esta primera parte del poema *Christus* o *Christo*.

2. El verso, hipométrico (-1), habrá de enmendarse: *non lloreis sobre mí*. ¿Es posible, sin embargo, que el copista haya suprimido un adverbio *más* antes de *sobre* para evitar la repetición?

3. O, quizá, *d'ónd*.

4. Lc 23, 28-31 («*Conversus autem ad illas Iesus, dixit: Filiæ Ierusalem, nolite flere super me, sed super vos ipsas flete et super filios vestros. Quoniam ecce venient dies in quibus dicent: Beatæ steriles, et ventres qui non genuerunt, et ubera quæ non lactaverunt. Tunc incipient dicere montibus:*

¶ vna muger su *seruidora* [95]
 por nonbre dicha *veronjca*
 755 *segund* se falla por *coronjca*
 omill *mente* de sy ynplora
 53v pues lo cre z lo adora
que en vn paño su *ymmagen*
 le dexe por *deujsage*
 760 *que* *contenpla* toda ora

¶ El señor *ihesu* tomando [96]
 aquel paño de tres *dobles*
 tres *figuras* atan nobles
 el su *jesto* aljnpiando
 765 *enel* *pincto* las *quales* quando
 muy *deuoto* *mjra* alguno
non le *queda* mal *njnguno*
 con *grand* fe las *adorando*

¶ Por las *penas* *quele* *dieron* [97]
 770 *non* podia con *fatiga*

Una muger, su servidora¹, [95]
 por nonbre dicha Verónica,
 755 segúnd se falla por corónica²,
 omillmente de sí inplora,
 pues lo cre e lo adora,
 que en un paño su imagen³
 le dexe por devisage
 760 que contenpl[e] toda ora⁴.

El señor Ihesú tomando [96]
 aquel paño de tres dobles,
 tres figuras atán nobles,
 el su jesto alinpiando,
 765 en él pinctó⁵, las quales quando
 muy devoto mira alguno
 non le queda mal ninguno,
 con grand fe las adorando.

Por las penas que le dieron⁶ [97]
 770 non podía con fatiga

Cadite super nos, et collibus: Operite nos. Quia si in viridi ligno hæc faciunt, in arido quid fiet»).

1. Verso hipermétrico, en el que quizá sobre *su*, adición de un copista que ya rechazaba la condición servil de la Verónica (*dueña* la llama ya San Pedro [Severin 1973, 112]), lo que nos remitiría en la versión original a una forma de la leyenda más antigua.

2. Éste y los dos anteriores son versos hipermétricos. Si admitimos una rima esdrújula puede resultar explicable el v. 751, mientras que el 752 (+2) sigue resultando largo.

3. Es evidente que la lectura original sería *image*.

4. Esa enmienda me parece necesaria para el sentido. No obstante, también se podría sugerir *que contenplar*. Compárese la cercanía con Román: «en que siempre contemplase | cada día» (Mazzocchi 1990, 116).

5. El verso es hipermétrico, y se ajustaría si se admite una aféresis de la preposición con el artículo iniciales; o, quizá mejor, una sinalefa interversal.

6. Cf. Io 23, 26.

el buen ihesu leuar la viga
 dela cruz *que* le pusieron
 a los judios de toujeron
 a vn buen onbre ple beo
 775 symon dicho syreneo
 z tal premja le fizieron

Dizen le nos te daremos¹ [98]
 çierta suma z quantja
 z *que* ljeues toda vja
 780 esta cruz *que* aqui tenemos
 sy non *quieres* nos faremos
que por grado *que* por fuerça
que la lieues pues es fuerça
 a fazer lo *que* queremos

54r 785 Ambos lieuan desta gujsa [99]
 la cruz amonte caluarie
 dond estaremos multiplarie
 fazen del con grande rrisa
 la esençia jndiujsa
 790 dela su djujnjdad
 asconsa en humanjdad
 la cruz toma por deujsa

¶ Allegados al lugar [100]

1. La *o* aparece superpuesta.

el buen Ihesú levar la viga¹
 de la cruz que le pusieron.
 [E] los judiós detovieron
 a un buen onbre plebeo
 775 Simón dicho sireneo,
 e tal premia le fizieron².

Dízenle: «Nós te daremos [98]
 »çierta suma e quantía
 »e que lieves todavía
 780 »esta cruz que aquí tenemos;
 »si non quieres, nós faremos
 »que por grado que por fuerça
 »que la lieves, pues es fuerça
 »a fazer lo que queremos».

785 Ambos lievan desta guisa [99]
 la cruz a monte Calvarie,
 dond estaremos *multiplariē*³;
 fazen d'Él con grande risa;
 la esençia indivisa
 790 de la su divinidad,
asconsa en humanidad,
 la cruz toma por divisa⁴.

Allegados al lugar [100]

1. Verso hipermétrico (+1), en el que acaso no haya que contar el artículo inicial por sinalefa interversal.

2. Para el Cireneo, Lc 23, 26.

3. Por medio de una explicación anagógica, recuerda que la resurrección general tendrá lugar cerca del Calvario, en el valle de Josafat.

4. Se introduce la idea de la cruz como divisa o bandera, que fue popularizada por el himno *Vexilla Regis prodeunt*, procesional del Viernes Santo, y fundamento teológico del culto de la Santa Cruz. Si aquí se corona la Crucifixión con esta referencia, la misma sirve a Juan de Padilla para dar sentido unitario a la tercera tabla del *Retablo de la vida de Cristo* (véase lo que se dice en el capítulo IV).

abentino ya *preujs*o
 795 dond muerte por nos *quiso*
 el señor ihesu tomar
 leuaron A *justiçiar*
 en su *compaña* dos varones
 /omiçidas z ladrones
 800 *para* los *cruçificar*

¶ la cruz echan enel suelo [101]
 pasada ora de terçia
 z el pueblo menos *preçia*
 al señor z rrey del cielo
 805 allj todos *con* mal zelo
 las sus carnes descubrian
 z sus miembros estendian
 enla cruz atan syn duelo

¶ los sus pies z las sus manos [102]
 54v 810 cruel mente enclauaron¹
 enla cruz lo leuantaron
 cruçifixo los tiranos
 mjren todos *christianos*
 qual esta el rredentor
 815 puesto enla cruz por su amor
 z por saluar alos humanos

1. El copista primero escribe 'enclauaron' y luego añade el trazo superior de la / sobre r.

ab [*inicio*]¹ ya previsto
 795 dond müerte por nos quiso
 el Señor Ihesú tomar,
 levaron a justiçiar
 en su conpañã dos varones²
 omiçidas e ladrones
 800 para los cruçificar³.

La cruz echan en el suelo, [101]
 pasada ora de terçia,
 e el pueblo menospreçia
 al Señor e Rey del cielo;
 805 allí todos con mal zelo
 las sus carnes descubrían
 e sus mienbros estendían
 en la cruz atán sin duelo.

Los sus pies e las sus manos [102]
 810 crüelmente enclavaron,
 en la cruz lo levantaron
 cruçifixo los tiranos.
 ¡Miren todos christianos
 quál está el Redentor,
 815 puesto en la cruz por su amor
 e por salvar a los humanos⁴!

1. La ¿cultura? del copista le ha jugado una mala pasada fraguando *Aventino*, entendiendo mal lo que figuraría y propongo. Tras de estas palabras subyace la idea, recogida en *Legenda aurea* y multitud de textos piadosos, de que Cristo fue sacrificado en el mismo lugar en el que murió Adán. La previsión *ab inicio* implica naturalmente la historia de la Redención. Véase más adelante, II, v. 34.

2. Verso hipermétrico (+1), quizá por adición de *su*.

3. Lc 23, 33; Io 19, 18.

4. El verso es hipermétrico. Se puede haber escrito originalmente: *e por salvar los humanos*.

Capitulo de *commo* san jua*n* vjno a *nuestra* señora | la
virgen maria E despues *commo* vjno la madeglena | z
 delas nuevas *que* ala dicha señora contaron

¶ Ffecho esto san jua*n* [103]

su diçipulo z su primo
 dixo asy yo estimo

820 *que* todos de mj diran
 z a maldat mucho terna*n*
 asu madre z mj tja
 señora *virgen maria*
 estas nuevas syno va*n*

825 ¶ Vjno se *quanto* mas pudo [104]

adonde estaua la donzella
 allegando delante della
 non fablaua mas *que* mudo
 la señora diz non dudo

830 *que* mal dja non me vjno
 z le dixo cay sobrino/
 por mj fijo te pescudo /

55r El¹ mj fijo z mj esposo [105]

que me digas dolo dexas/

835 tu *que* me tanto aquexas
 z estas Asy lloroso
 canon puede a*ver* rreposito

1. Con el cambio de folio, cambia de nuevo la letra; retoma el trabajo de copia la segunda mano.

CAPÍTULO DE CÓMO SAN JUAN VINO A NUESTRA SEÑORA LA VIRGEN MARÍA E DESPUÉS CÓMO VINO LA MADEGLENA¹ E DE LAS NUEVAS QUE A LA DICHA SEÑORA CONTARON

Fecho esto, san Jüán, [103]
 su diçípulo e su primo,
 dixo así: «Yo estimo
 820 »que todos de mí dirán
 »e a maldat mucho ternán
 »a su Madre e mi tía,
 »señora Virgen María,
 »estas nuevas si no van».

825 Vínose quanto más pudo [104]
 a donde estava la donzella²;
 allegando delante della,
 non fablava más que mudo.
 La Señora diz: «Non dudo
 830 »que mal día non me vino».
 E le dixo: «¿C'ay, sobrino?
 »Por mi Fijo te pescudo.

»El mi Fijo e mi Esposo [105]
 »que me digas dó lo dexas,
 835 »tú, que me tanto aquexas
 »e estás así lloroso;
 »ca non puede aver reposo

1. Posiblemente, se trate de un error del copista, por *Magdalena*, aunque las formas con metátesis son comunes en nombres propios. No lo enmiendo, sin embargo, porque quizá esta forma nos descubre la diferencia de autoría de rúbricas y texto, por cuanto en éste siempre aparece *Madalena*.

2. La hipermetría de este verso y el siguiente puede equilibrarse si pensamos en una sinalefa interversal que afectara a los dos, junto con el anterior. Podría, por otro lado, corregirse con la enmienda *a do estava* para evitar la hipermetría (+1) de este verso; al igual, en el verso siguiente podría considerarse una lectura más probable la forma apocopada *delant*.

mj coraçon amargo triste
 por ende dyme lo *que* vjste
 840 del mj fijo glorioso

Con gemjdos o z *quantos* [106]
 sant juan le dixo asy
 salyd señora deaquj
 z veredes *vuestros* plantos
 845 ca el santo de los santos
 verdadero fijo *vuestro*
 z syn dubda dios *nuestro*
 esta preso entre tantos/

¶ *quando* Ayer Anochecía¹ [107]
 850 el entrando enel *vergel*
 nos *que* yuamos conel
 vjno judas *que* traya
 mucha gente z compañja
 z ihesu estando forro
 855 syn *aver* ningun socorro
 lo prendio la juderia

55v ¶ la noche toda gastaron [108]
 en muy grandes penas graues
 z sus carnes tan suaues
 860 cruel mente ator mentaron
 z despues lo Açotaron
 con Açotes mas de mill
 Ede espynas gente vil
 su cabeça coronaron/

1. Se traza la raya de abreviatura sobre *n*. Acaso haya que transcribir 'annocheçia', si es que no se trata de un desplazamiento de la tilde de la *cb*.

»mi corazón amargo, triste¹,
 »por ende, dime lo que viste²
 840 »del mi Fijo glorioso».

Con gemidos, ¡o, e cuántos!, [106]
 sant Jüan le dixo así:
 «Salid, Señora, de aquí
 »e veredes vuestros plantos,
 845 »ca el Santo de los santos,
 »verdadero Fijo vuestro
 »e sin dubda Dïos³ nuestro,
 »está preso entre tantos.

»Quando ayer anocheçía, [107]
 850 »Él entrando en el vergel,
 »nós, que ívamos con Él,
 »vino Judas, que traía
 »muchu gente e⁴ conpañía;
 »e Ihesú estando forro,
 855 »sin aver ningún socorro,
 »lo prendió la judería.

»La noche toda gastaron [108]
 »en muy grandes penas graves,
 »e sus carnes tan süaves
 860 »crüelmente atormentaron;
 »e despüés lo açotaron
 »con açotes más de mill
 »e de espinas —¡gente vil!—
 »su cabeça coronaron.

1. Verso hipermétrico (+1).

2. Verso hipermétrico (+1) que puede ajustarse si se admite el apócope de *ende*.

3. Atendiendo a la métrica del verso, esta palabra hay que considerarla bisílaba, como en ocasiones la encontramos durante la Edad Media.

4. Atendiendo a la abreviatura innecesaria que ya he indicado, quizá sería posible admitir también *mucha gente en conpañía*.

865 ¶ Mas señora syn dudar [109]
 ya es dada la sentençia
quel muera syn fallençia
 enel monte de caluar
 yo le uj la cruz leuar
 870 e señora digo en suma
que n̄jnguno non pesuma
 el de muerte es capar

¶ malaves *que* Acabaua [110]
 sant juan dezir sus nuevas
 875 por *que* fuesen mas las prueuas
 la madalena *que* Allegaua
 z tan grandes bozes daua
comme loca delas locas
 la su cara z las sus tocas
 880 syn piadad *comme* Rasgaua

56r ¶ dixo madre gloriosa [111]
 sobre todas mas bendita
 z *que* todas mas Afrita
 por grand pena dolorosa
 885 salid triste Amargosa
 z vereys A *vuestro* fijo
 ca de *aqui* vos des cobijo

»Mas, Señora, sin dudar [109]
 »ya es dada la sentençia,
 »qu'Él müera sin fallençia¹
 »en el monte de Calvar².
 »Yo le vi la cruz levar
 870 »e, Señora, digo en suma
 »que ninguno non p[r]esuma
 »El de muerte escapan».

Malavés que acabava [110]
 sant Jüán dezir sus nuevas,
 875 por que fuesen más las pruebas,
 la Madalena que allegava³;
 e tan grandes bozes dava,
 como loca de las locas,
 ¡la su cara e las sus tocas
 880 sin piadad cómo rasgava!

Dixo: «Madre glorïosa, [111]
 »sobre todas más bendita
 »e que todas más afrita⁴
 »por grand pena dolorosa,
 885 »salid, triste, amargosa,
 »e veréis a vuestro Fijo,
 »ca de aquí vos des cobijo,⁵

1. También sería admisible otra solución de este verso: *que Él müera sin fallençia*, que no se diferencia por lo que se refiere al ritmo del patrón más generalizado en el poema.

2. Blecua señalaba, refiriéndose a la sentencia de Pilatos que figura en el *AP*, que la forma *Calvar*, documentada también en el *Poema de Alfonso XI*, sería de origen oriental (Blecua 1988, 106). Será un arcaísmo; en el testamento de Alfonso X, ordena que «que, luego que murieremos, que nos saquen el coraçon e quel lieven a la Sancta Tierra de ultramar e quel sotierren en Jherusalem, en Monte Calvar» (CORDE).

3. La hipermetría de este verso (+1) se podría equilibrar con la eliminación del artículo o de la conjunción.

4. Vulgarismo, del que sólo tenemos documentación tardía.

5. Propongo enmienda y puntuación, considerando *des* como

q¹ muere muerte desdeñosa

¶ El fue preso z bien Atado [112]
 890 ala noche Ayer tarde
 con rruydo z grand² alarde
 A cayfas tal³ presentado
 z despues tan mal tratado
 que enel mundo nonha onbre
 895 que podiese poner nonbre
 A males que ha pasado /

¶ presentes los saçerdotes [113]
 byen Asy commo Amalo
 le dieron syn ynterualo
 900 muchos palos z Açotes/
 z es copian los Arlotes
 en su cara tan beata
 z dezjan christo cata

1. El copista ha olvidado la tilde sobre *q*.
2. El copista había escrito lo que se transcribe pero cancela luego (¿él mismo?) la *d*.
3. 'tal' parece haber escrito el copista, pero luego se corrige en 'cal'.

»que muere muerte dañosa¹.

»Él fue preso e bien atado [112]
 890 »a la noche ayer tarde,
 »con ruido e grand alarde
 »a Caifás tal presentado;
 »e después tan maltratado,
 »que en el mundo non ha onbre
 895 »que podiese poner nonbre
 »a males que ha pasado.

»Presentes los saçerdotes, [113]
 »bien así como a malo
 »le dieron sin intervalo
 900 »muchos palos e açotes;
 »e escopían los arlotes²
 »en su cara tan beata
 »e dezían: ¡Christo, cata,

segunda persona del plural del presente de subjuntivo de *dar*, entendiendo que Magdalena indica a la Virgen que se cobije, entiéndase con un manto de luto (véase más abajo v. 1099). Es posible que el copista o corrector no entienda este extremo (véase lo dicho al respecto en el capítulo IV) y esté pensando más bien en un verbo *descobijar*, 'quitar protección', con sujeto Magdalena o Cristo ('desde este momento os doy por descubijada' o 'desde aquí os descubijó', respectivamente).

1. La enmienda *dañosa* en vez de *desdeñosa* facilita un sentido más apropiado y el ajuste métrico del verso, que es hipermétrico (+1). Existen otras posibilidades, como la de admitir el apócope de *muerte*: *que muere muert desdeñosa*. Aunque esta segunda posibilidad, en la que se califica la muerte afrentosa de Cristo —*desdeñosa* equivale a *desdeñada*, 'despreciada'—, es plausible, prefiero arriesgar que *desdeñosa* es una enmienda para aliviar el sentido fuerte de un arcaísmo como *dañosa*, 'peligrosa', 'mala'. A lo largo de estos versos se nota más que en otros pasajes de la *SP* la modernización o regularización lingüística y de sentido.

2. *arlote* es un orientalismo, que se documenta sólo en Juan Ruiz, precisamente como palabra rimante difícil, pero en desuso en el siglo XV, con la excepción de textos aragonesas o traducidos de sus versiones meridionales francesas, como la *Historia de Enrique, fi de Oliva* (CORDE).

Asy se pagan losescotes /

56v 905 ¶ Conla cruz calle ayuso [114]

ya lo lyeuan syn descanso
Al cordero synple manso
en *quien* dios padre puso
todos bienes z dispuso
910 el mundo por el saluar
ya lo lyeuan A matar
triste Amargo z confuso

¶ *vuestro* Amor z grand deseo [115]

915 sy *quieres* ante *que* muera
ver a priesa salid fuera
Ca señora segund creo
esta puesto syn Arreo
enla cruz crucificado
pies z manos enclauado
920 entre todos el mas feo

¶ Capitulo de *como* fyzo planto *nuestra* señora (. | la
virgen maria quando oyo las tales nuevas

¶ la señora de Alteza [116]
conlas nuevas Atan tristes
como Arriba ya oystes
perdio Ally su fortaleza
925 e la estoria segund rreza

bien Asy *comme* perdida
se cayo Amorteçida
toda llena de tristeza

57r ¶ Esforçada algund tanto [117]

930 ya Acabo de grant pieça
leuantose z es comiença
la *virgen* fazer su planto
z dezia o *que*¹ *que* branto
o dolor tan desygal
935 nunca fue *njn* sera tal
njn se puede dezjr *quanto* /

¶ la muerte me seria vida [118]

z beujr me sera muerte
que la vyda syn conorte
940 nonha cosa mas perdida
z tu muerte de sauja
por *que* causa tanto tardas
o para *quando* dy me guardas
z Alexas tu venjda

945 ¶ Pues Aty non medenjgo [119]
tardança *njnguna* fagas

1. Se añade 'que' entre las dos palabras, acaso por una mano distinta.

bien así como perdida
se cayó amortecida
toda llena de tristeza.

Esforçada algúnd tanto [117]
930 ya a cabo de grant pieça,
levantose e escomiença¹
la Virgen fazer su planto,
e deziá: «¡O, qué quebranto!
»¡O, dolor tan desigual!
935 »¡Nunca fue nin será tal,
»nin se puede dezir cuánto!

»¡La muerte me sería vida [118]
»e bevir me será muerte²,
»que la vida sin conorte
940 »non ha cosa más perdida!
»E tú, muerte desav[r]ida³,
»¿por qué causa tanto tardas
»o para cuándo, di, me guardas⁴
»e alexas tu venida?

»¡Pues a ti non me deniego, [119]
»tardança ninguna fagas;

1. *escomiença* –si no se admite la forma con pérdida de -n-, *escomieça*– que completa imperfectamente la rima de *pieça* puede ser una modernización de otro verbo más desusado, como *compezar*. La enmienda dejaría el verso: *levantose e conpieça*.

2. Evidentemente, la palabra rimante de este verso tiene que ser la forma arcaica (¿o poética también?) *morte*, admisible sería también una forma anterior de este planto con la rima *mort* (*muort*) / *conort*. Véase lo que se añade más abajo, en el capítulo IV.

3. Como se puede ver en la edición paleográfica, el copista escribe *de savida*. Prefiero leer *desavida*, como un error o forma popularizante de *desabrida*, antes que una locución adverbial *de sabida*, ‘a sabiendas’, que no he documentado.

4. Si se omite *me*, se redondea el sentido y se evita la hipermetría del verso; también es posible pensar en una forma de *para* como en el v. 4.

Amj muerte con tus plagas
 con mj fijo lyeua luego
 o Amjgos yo vos Ruego
 950 *que* vayamos muy Apriesa
 Ca con nueva tan perversa
 non puedo Aver njngund sosyego /

57v

¶ Ally sacan Ala señora [120]
 sus tentada enlos braços
 955 *que* Arratos z pedaços
 muy Amarga triste llora
 z su faz Atan decora
 ella fyere A sus pechos
 en sy faze tales fechos
 960 *quales* nunca fyzo criatura

¶ Entrada en iher lem [121]
 dezia con grand sospiro
 non lo veo njn lo mjro
 al mj Fijo z mj byen
 965 enel mundo non ha *quien*
 penas Atales sostenga

»a mí, muerte, con tus plagas
 »con mi Fijo lieva luego!
 »¡O, amigos, yo vos ruego
 950 »que vayamos muy apriesa,
 »ca con nueva tan perversa¹
 »non puedo aver ningúnd sosiego!²».

Allí sacan la Señora³ [120]
 sustentada en los braços,
 955 que a ratos e pedaços
 muy amarga, triste, llora;
 e su faz atán decora
 ella fiere [e] sus pechos⁴:
 en sí faze tales fechos
 960 quales nunca fizo [mora]⁵.

Entrada en Iher[usa]lem, [121]
 dezía con grand suspiro:
 «¡Non lo veo nin lo miro
 »al mi Fijo e mi bien!
 965 »¡En el mundo non ha quien
 »penas atales sostenga,

1. La rima obliga a la pronunciación *perversa*.

2. Verso hipermétrico (+1), en el que acaso sobre *ningúnd* (*non puedo aver sosiego*).

3. Si respetamos el verso en la forma del manuscrito, estamos ante un nuevo verso hipermétrico. En este caso no tengo ninguna duda en enmendar.

4. Enmiendo de acuerdo con el sentido, suponiendo un zeugma, también con la tradición del duelo: «Plangendo la madre maria. Et percotendo tucta via. Le guace sue et lo suo pecto» (*Passione di Cristo* [Mazzatinti 1968, 68]).

5. Es evidente que este verso, tal como se conserva en el manuscrito, ha sufrido una transformación. La palabra rimante, *criatura*, debe ser el resultado de una sustitución, que desvirtúa no sólo la rima, que requiere una palabra bisílaba, sino también la retórica de esta segunda parte de la estrofa, que consiste en una comparación. Se puede proponer la lectura *mora*, que invocaría los llantos y puesta en escena de las plañideras musulmanas, comparación que escandalizaría al refundidor.

por ende la muerte venga
z dezid todos Amen

¶ E andata dela çibdad [122]
970 e ya fuera de sus calles
vido Armas . vido dalles
vido grand comunjdad
todos dyzen con maldad
muera muera el traydor
975 ihesu *christo* engañador
syn njnguna piedad

58r ¶ la señora *quando* oya [123]
dezir todos tal rrazon
quiebrasele el coraçon
980 e gritaua z dezja
muy Amargo z *triste* dia
fue *Aqueste* z es *para* mj
pues Asy enel *perdy*
vn solo fijo *que* tenja

985 ¶ A caluarie *que* llegaua [124]
la su vida puesta en fylo
ssegund avia por estylo
en su fijo *contenplaua*
z dezia z clamaua
990 fijo dulce z Amoroso
de vos Rey *tan* poderoso
otros bienes esperaua

»por ende la muerte venga!«.
 ¡E dezid todos: amén!

E andada¹ de la çibdad [122]
 970 e ya fuera de sus calles,
 vido armas, vido dalles,
 vido grand comunidad.
 Todos dizen con maldad:
 «¡Muera, muera el traidor,
 975 »Ihesú Christo, engañador,
 »sin ninguna piedad!».

La Señora quando oía [123]
 dezir todos tal razón,
 quiébrasele el coraçón
 980 e gritava e dezía:
 «¡Muy amargo e triste día
 »fue aquéste e es para mí,
 »pues así en él perdí
 »un solo Fijo que tenía²!».

985 A Calvarie que llegava, [124]
 la su vida puesta en filo;
 segúnd aviá por estilo,
 en su Fijo contenplava,
 e dezía e clamava:
 990 «¡Fijo dulce e amoroso,
 »de vos, Rey tan poderoso,
 »otros bienes esperava!».

1. *Andada*, 'salida', es un arcaísmo.

2. El ajuste métrico de este verso viene dado por una sinalefa interversal; podría proponerse una enmienda por inversión de palabras: *solo un Fijo que tenía*; o bien suponer una modernización, en lugar de *un solo Fijo que avía*.

¶ *Capitulo de commo nuestra señora se lleo Ala cruz | donde christo estaua z de commo se quexo Asu fijo | z dela rrespuesta quel fijo le dio z delas palabras | que ihesu christo nuestro señor dixo estando en la cruz | z de commo A la fyn espyro z del grand dolor | que A la ora de su muerte padesçio nuestra señora*

¶ triste Amarga z dolyente [125]
 vido ya de claro en claro
 995 al su fijo *verbun* caro
 58v en la cruz estar pendiente
 z ally tan fuerte mente
 daua gritos / daua bozes
 que Resuenan los alfozes
 1000 e se pasma toda gente

¶ La señora z Reyna [126]
quando tal su fijo vyo
 Amorte çida se cayo
 en tierra *commo* mesquina
 1005 e non pudo tan Ayna
 su juyzio Recobrar
 condolor z grand pesar
 poco menos que se fyra

¶ Al caer perdio la vjsta [127]
 1010 e la lumbre de sus ojos
 de pesares z enojos
 esta llena z conquista
 pero sepas que en ysta
 en cuyo vientre *virginal*

CAPÍTULO DE CÓMO NUESTRA SEÑORA SE
LLEGÓ A LA CRUZ, DONDE CHRISTO ESTAVA, E
DE CÓMO SE QUEXÓ A SU FIJO, E DE LA RESPUES-
TA QUEL FIJO LE DIO, E DE LAS PALABRAS QUE
IHESÚ CHRISTO, NUESTRO SEÑOR, DIXO ESTAN-
DO EN LA CRUZ E DE CÓMO A LA FIN ESPIRÓ, E
DEL GRAND DOLOR QUE A LA ORA DE SU MUER-
TE PADESÇIÓ NUESTRA SEÑORA

Triste, amarga e doliente, [125]
vido ya de claro en claro
995 al su Fijo, *Verbu[m] caro*,
en la cruz estar pendiente;
e allí tan fuertemente
dava gritos, dava bozes,
que resuenan los alfozes
1000 e se pasma toda gente.

La Señora e Reína [126]
quando tal su Fijo vio
amorteçida se cayó¹
en tierra como mesquina;
1005 e non pudo tan aína
su juizio recobrar:
con dolor e grand pesar
poco menos que se fina.

Al caer perdió la vista [127]
1010 e la lunbre de sus ojos,
de pesares e enojos
está llena e conquista;
pero sepas que en *ista*,
en cuyo vientre virginal²

1. Habrá que reponer el pronombre *se* apocopado para ajustar este verso hipermétrico.

2. Para ajustar la métrica del verso podría sugerirse la sustitución de *cuyo* por *su*. También es posible considerar la sinalefa interversal.

1015 la natura dyujnal
z vmana si fue mjxta

59r ¶ escritura segund canta [128]

esto es Asy de çierto
que por *christo* non fue muerto

1020 njngund santo njn Avn *santa*
que su friese pena tanta
commo esta *que* te digo.
de todos bienes *origo*
de jese vjrگا z planta

1025 ¶ En cuerpo de elemento [129]

todos otros padescieron
z por tanto non sufrieron
tanta pena z tormento
mas *Aquesta* en vn momento

1030 enla Anjma mortal
sufrio pena desyqual
qual non ovo par njn cuento

¶ Sant juan z madalena [130]

cada vno de su coro

1035 fazen planto fazen lloro
z dezjan Ave plena
virgen dulce z serena
delos Angeles señora
commo estays vos agora
1040 con dolor z grande pena

59v ¶ Enla cruz por *que* vos vjstes [131]

al señor *quel* mundo mueue
que enel vientre meses nueve
vos señora sy traxistes

1045 z syn pena tal paristes

1015 la natura divinal
e umana·sí fue mixta.

Escritura segúnd canta, [128]
esto es así de çierto,
que por Christo non fue muerto
1020 ningúnd santo nin aun santa
que sufriese pena tanta
como ésta que te digo,
de todos bienes *origo*,
de Jesé virga e planta.

1025 En cuerpo de elemento [129]
todos otros padescieron
e por tanto non sufrieron
tanta pena e tormento;
mas aquésta en un momento
1030 en la ánima mortal
sufrió pena desigual
qual non ovo par nin cuento¹.

Sant Jüán e Madalena [130]
cada uno de su coro
1035 fazen planto, fazen lloro
e dezían: «*Ave plena*,
»Virgen dulce e serena,
»de los ángeles Señora,
»cómo estáis vos agora
1040 »con dolor e grande pena!

»¿En la cruz por qué vós vistes [131]
»al Señor quel mundo mueve,
»que en el vientre meses nueve
»vos, Señora,·sí traxistes,
1045 »e sin pena tal paristes?

1. A la base fisiológica y teológica de estos versos me refiero en el capítulo IV brevemente.

mas Agora el dolor
se torno mucho mayo
Ca del parto el *que* perdistes

¶ De vjrtudes tan conpuesta [132]
1050 por syngular perrogatiua
en *que* pena tan esquiua
condolores soyo puesta
triste ora z molesta
por trabajos syngulares
1055 llena de todos pesares
para nos otros fue aquesta

¶ Ay mesquinos *que* faremos [133]
pues *que* damos syn Abrigo
de ihesu el buen Amjgo
1060 de *que* todos caresçemos
z la madre segund veemos
grand tormento la *converte*
enel filo dela muerte
sy es muerta non sabemos /

60r 1065 ¶ O juan que grant prouecho [134]
nos fiziera el callar
por las nuevas le contar
la posymos en estrecho
madalena pues es fecho
1070 nos lloremos z plangamos
z conella *Aqui* muramos
Ca es rrazon z grand drecho

¶ ffazia planto sant juan [135]
la madalena otrosy

»¡Mas agora el dolor
 »se tornó mucho mayo[r]
 »ca del parto el que perdistes!

»¡De virtudes tan conpuesta [132]
 1050 »por singular prerrogativa¹,
 »en qué pena tan esquiva
 »con dolores s'oyó puesta!
 »¡Triste ora e molesta
 »por trabajos singulares
 1055 »llena de todos pesares
 »para nosotros fue aquésta!

»¡Ay, mesquinos, qué faremos, [133]
 »pues quedamos sin abrigo
 »de Ihesú, el buen Amigo,
 1060 »de que todos careçemos?
 »¡E la Madre, segúnd veemos,
 »grand tormento la converte
 »en el filo de la muerte:
 »si es muerta non sabemos!».

1065 «¡O, Jüán, qué grant provecho [134]
 »nos fiziera el callar,
 »por las nuevas le contar
 »la posimos en estrecho!».
 «¡Madalena, pues es fecho,
 1070 »nós lloremos e plangamos
 »e con ella aquí muramos,
 »ca es razón e grand drecho!».

Fazia planto sant Jüán, [135]
 la Madalena otrosí,

1. Verso hipermétrico (+1).

1075 salome z jacoby
 todos juntos *comme* estan
 gritos bozes altas dan
 pensando *que* era muerta
 mas la *virgen que* despierta
 1080 *con* dolor z grant Afan

¶ Dixo les Amjgos vamos [136]
 todos *ver* al cruçifio
 con mj mal Atan prolixo
 mucho creo *que* tardamos
 1085 z sy byuo lo fallamos
 dezjr le he porque se alexa
 de mj triste z me dexa
 en tal mundo *comme* estamos/

60v ¶ leuantarón la donzella [137]
 1090 lyeuan la por los sobacos
 mas rrapazes z vellacos
 escamjan mucho della
 oyan todos su *querella*
 desta madre dulce z pia
 1095 [.]¹
 fagan plantos *comme* ella

¶ Dixo madres *que* sabedes [138]
que es dolor de fijo
 pues de luto me cobijo
 1100 rruego vos *que* me ayudedes

1. Falta un verso a esta copla.

1075 Salomé e Jacobí,
 todos juntos como están;
 gritos, bozes altas dan,
 pensando que era muerta,
 mas la Virgen que despierta
 1080 con dolor e grant afán.

Díxoles: «Amigos, vamos [136]
 »todos ver al Cruçifício¹,
 »con mi mal atán prolixo,
 »mucho creo que tardamos;
 1085 »e si bivo lo fallamos
 »dezir le he por qué se alexa
 »de mí, triste, e me dexa
 »en tal mundo como estamos»².

Levantaron la donzella, [137]
 1090 liévanla por los sobacos,
 mas rapazes e vellacos
 escarnían mucho della³.
 ¡Oyan todos su querella
 desta Madre dulce e pía,
 1095 [.]
 fagan plantos como ella!

Dixo: «¡Madres que sabedes [138]
 »qué es dolor de fijo⁴,
 »pues de luto me cobijo,
 1100 »ruégovos que me ayudedes;

1. Véase antes el verso 91.

2. Sobre la incoherencia histórica de esta escena, véase lo que se dice más abajo, en el capítulo IV. Nótese que María ya había llegado hasta el Calvario y había visto «de claro en claro» al Hijo crucificado (vv. 993-996).

3. Este motivo se puede hallar en la mayor parte de los textos pasionales y complementa la *compassio* de la Virgen, que recibe, así, los mismos escarnios que recibía el Hijo.

4. Verso hipométrico (-1).

»como lloro, que lloredes,
 »e sientan vuestros sentidos
 »las mis cuitas e gemidos
 »atán grandes como vedes!

1105 »¡Vos, biudas que plañistes [139]
 »con dolor e grant tristura
 »al tienpo de sepultura
 »los maridos que perdistes,
 »yo triste, con vos tristes,
 1110 »de la vuestra soy quadrilla,
 »pues que sobra mi manzilla
 »a las muchas que ovistes!

»¡Fagan planto de consun[o] [140]
 »las biudas atán amargas,
 1115 »e vistamos viles sargas
 »con siliçio e ayuno!
 »¡O, dolor tan inportuno
 »por mi Fijo tan querido,
 »sobre todos escogido
 1120 »e de todos solo Uno!

»¡Vos, vasallos muy leales, [141]
 »que perdistes ya señor
 »e sabéis qué es dolor
 »de perder señores tales,
 1125 »a mis cuitas e mis males
 »todos juntos vos conbido,
 »el Señor pues he perdido
 »de los bienes supernales!

»¡Venid, madres, e plangamos [142]
 1130 »a mi Fijo e mi fruto!
 »¡Venid viudas¹ con el luto,

1. Enmiendo con la lectura que me parece correcta, en virtud de la correlación del planto, a la que más abajo me refiero (capítulo

paresca *como* lloramos
 venjd *juntas* z fagamos
 planto Amargo z profundo
 1135 venjd todos los del mundo
 ver la pena *que* pasamos/

61v ¶ yo tryste syn ventura [143]
 mas *que* todas las mugeres
 alexada de plazer
 1140 toda llena de tristeza
 o dolor sobre natura
 Atan mal *como* me tratas
 por *que* Antes non me matas
que me dar pena tan dura

¶ Capitulo de *como* vido *nuestra* señora Alsu fijo/ |
 estar en la cruz z de *como* cayo en tierra otra vez A |
 mortecida

1145 ¶ La señora enperatriz [144]
 alacruz des *que* Allega
 prestamente se Apega
 Ala dicha cruz z diz
 /o mj fijo *que* vos fiz
 1150 de vos soy desmanparada
vuestra muerte desomrada
 demjs males es rrayz

¶ mas el fijo de dios biuo [145]

»paresca cómo lloramos!
 »¡Venid juntas e fagamos
 »planto amargo e profundo!
 1135 »¡Venid todos los del mundo
 »ver la pena que pasamos!

»¡Yo triste [e] sin ventura¹, [143]
 »más que todas las mugeres,
 »alexada de plazerres,
 1140 »toda llena de trist[ur]a²!
 »¡O, dolor sobre natura
 »atán mal cómo me tratas!
 »¿Por qué antes non me matas,
 »que me dar pena tan dura?».

CAPÍTULO DE CÓMO VIDO NUESTRA SEÑORA AL
 SU FIJO ESTAR EN LA CRUZ E DE CÓMO CAYÓ EN
 TIERRA OTRA VEZ AMORTEÇIDA

1145 La señora Enperatriz [144]
 a la cruz desque allega
 prestamente se apega
 a la dicha cruz e diz:
 «O, mi Fijo, ¿qué vos fiz?
 1150 »¡De vos soy desmanparada;
 »vuestra muerte desonrada
 »de mis males es raíz!».

Mas el Fijo de Dios bivo [145]

IV).

1. Repongo la conjunción copulativa que es necesaria en hiato para completar el verso, que en el estado del manuscrito es hipométrico.

2. Evidentemente la palabra en rima que pide el verso es *tristura*, y no *tristeza*, como se lee en el manuscrito. Se puede tratar, sin embargo, del recuerdo de un verso formular (véase v. 915).

le rresponde vmill *mente*
 1155 muger dixo de *presente*
 toma juan por Adotyuo
 fijo tuyo Apellatyuo
 62r despues dixo Al diciplo
 su Amado muy benjblo
 1160 vn *verbo* *contenplatyuo*

¶ Dixo Amjgo cata ende [146]
 esa sea madre tuya
 z tomala y por suya
 el Apostole desde
 1165 masla *virgen bien* entiende
 non ser *troque* por ygual
 dexar rrey çelestyal
 por el onbre *que* ofende

¶ E dezia / o mj bien [147]
 1170 demjs ojos clara lunbre
 non fue tal *vuestra* *costunbre*
 de dexarme con desden
 ezid Fijo z con *quien*
 folgara la *triste* madre
 1175 *que* su fijo pierde z padre
 z rreparo mas non *tiene*

¶ ihesu pio z glorioso [148]

le responde umillmente¹:
 1155 «¡Mugen» —dixo— «de presente
 »toma Juan por adotivo,
 »fijo tuyo apellativo!».
 Después dixo al diçiplo
 su amado, muy beniblo,
 1160 un verbo contenplativo.

Dixo²: «¡Amigo, cata ende, [146]
 »esa sea madre tuya!».
 E tómalala í por suya
 el apóstole desd'ende;
 1165 mas la Virgen bien entiende
 non ser troque por igual
 dexar Rey çelestial
 por el onbre que ofende³.

E dezía: «¡O, mi bien, [147]
 1170 »de mis ojos clara lumbre,
 »non fue tal vuestra costunbre
 »de dexarme con desdén!
 »Dezid, Fijo, ¿e con quién
 »folgará la triste Madre
 1175 »que su Fijo pierde e Padre
 »e reparo más non tien⁴?».

Ihesú pío e glorioso [148]

1. Io 19, 26 («*Cum vidisset ergo Iesus matrem et discipulum stantem quem diligebat, dicit matri suae: Mulier, ecce filius tuus*»).

2. Io 19, 27 («*Deinde dicit discipulo: Ecce mater tua. Et ex illa hora accepit eam discipulus in suam*»). Es ésta la segunda de las siete palabras de Cristo.

3. Sobre esta consideración a propósito del *trueque*, que deviene un concepto y un estilema pasional, véase lo dicho más abajo, en el capítulo IV.

4. Como se puede ver en la edición paleográfica, en el manuscrito se lee *tiene*, pero es necesaria la enmienda forzada por la rima y el metro.

muchas efunde lagrimas
 decoraçon muy yntymas
 1180 por se *ver* tan doloroso¹
 z por *que* vido syn rreposito
 la madre *que* tanto Amaua
 por Aquesto el lloraua
 lloro dulce z piadoso

62v 1185 ¶ E dixo mas hemanuel [149]
 yo hessed z por lisonja
 le fue dado en esponja
 vynagre mjsto con fiel
 z gustando poco del
 1190 gota mas beuer non quiso
 que su sed es *parayso*
que para nos desea el

¶ *christiano* para mjentes [150]
que con ihesu crucificaron
 1195 dos ladrones *que* fallaron
 grandes males cometientes
 z por su males euidentes
 los mataron syn rremedio
 ihesu² puesto entremedio
 1200 salvador de todas gentes

1. La *s* se cancela con un trazo.

2. Traza y tacha 'X'.

muchas efunde lagrimas
 de corazón muy intimas
 1180 por se ver tan doloroso;
 e porque vido sin reposo¹
 la Madre que tanto amava,
 por aquesto Él llorava
 lloro dulce e piadoso.

1185 E dixo más Hemanuel²: [149]
 «¡Yo he sed!». E por lisonja
 le fue dado en esponja
 vinagre misto con fiel;
 e gustando poco dél,
 1190 gota más beber non quiso,
 que su sed es paraíso
 que para nós desea Él³.

Christiano, para mientes [150]
 que con Ihesú crucificaron⁴
 1195 dos ladrones que fallaron
 grandes males cometientes;
 e por su[s] males evidentes⁵
 los mataron sin remedio,
 Ihesú puesto entre medio,
 1200 Salvador de todas gentes.

1. Verso hipermétrico (+1), para el que se puede tener en cuenta una sinalefa interversal *e*.

2. Io 19, 28-29 («*Postea, sciens Iesus quia omnia consummata sunt, ut consummaretur Scriptura, dixit: Sitio. Vas ergo erat positum aceto plenum. Illi autem spongiam plenam aceto, byssopo circumponentes, obtulerunt ori eius*»). Se trata de la quinta palabra.

3. Véase lo que se dice en el capítulo IV sobre esta interpretación alegórica de la sed de Cristo.

4. Verso hipermétrico (+1), en el que quizá sobre la conjunción *que*.

5. Nuevo verso hipermétrico, para cuya escansión no habrá que contar el monosílabo inicial.

¶ los príncipes z fariseosdezian [151]
 [muy torpes verbos
 ellos todos z sus syeruos
 de ihesu con dichos feos
 1205 dizenle con tus rrodeos
 vael tenplo que destruyes
 sy dela cruz agora fuyes
 eres justo z nos rreos /

63r ¶ otros dezian tal rrazon [152]
 1210 tyñosos gafos z caluos
 z muchos otros fizo ssaluos
 pero Asy mjsmo este non
 puede saluar de perdyçion
 z moujan sus Cabeças
 1215 va le dizen tu que enpieças

- [151]
- Los príncipes fariseos¹
 dezían muy torpes verbos,
 ellos todos e sus siervos
 de Ihesú con dichos feos.
- 1205 Dízenle: «Con tus rodeos
 »va el templo que destruyes,
 »si de la cruz agora fuyes²
 »eres justo e nós reos»³.
- 63r Otros dezián tal razón⁴: [152]
- 1210 «Tiñosos, gafos e calvos
 »e muchos otros fizo salvos⁵,
 »pero a Sí mismo Éste non
 »puede salvar de perdiçión»⁶.
 E movían sus cabeças:
- 1215 «¡Val!» —le dizen— «¡Tú, que enpieças

1. Enmendamos el texto eliminando la conjunción copulativa, lo que arregla la regularidad métrica del verso y también ajusta mejor el sentido. El texto de san Mateo dice: «*et principes sacerdotum illudentes cum scribis et senioribus*» (27, 41), fragmento del que el poeta habrá tomado sólo la primera parte.

2. Verso hipermétrico (+1), en el que quizá haya sido añadido *de*, para regularizar una sintaxis arcaizante.

3. Mt 27, 40-43 («*Et dicentes: Vah, qui destruis templum Dei, et in triduo illud reedificas, salva te ipsum; si Filius Dei es, descende de cruce. Similiter et principes sacerdotum illudentes cum scribis et senioribus dicebant: Alios salvos fecit, seipsum non potest salvum facere. Si rex Israel est, descendat nunc de cruce et credimus ei. Confidit in Deo, liberet nunc, si vult eum; dixit enim: quia Filius Dei sum*»); Mc 15, 29 («*Et prætereuntes blasphemabant eum, moventes capita sua, et dicentes: Vah, qui destruis templum Dei, et in tribus diebus reedificas*»); Lc 23, 39 («*Unus autem de his, qui pendebant, latronibus, blasphemabat eum, dicens: Si tu es Christus, salvum fac te ipsum et nos*»). El texto de san Mateo ayuda a comprender el pasaje, que pretende seguir literalmente el texto evangélico: «*Vah qui destruis templum Dei, et in triduo illud reedificas: salva te ipsum: si filius Dei es, descende de cruce*».

4. Mc 19, 30 («*Salvum fac te ipsum descendens de cruce*»).

5. De nuevo habrá que omitir *e* para ajustar la métrica del verso, hipermétrico.

6. Verso hipermétrico, para cuyo ajuste se puede proponer la forma apocopada de *puede: pued salvar de perdiçión*.

nueua ley z opynjon

- ¶ los ladrones *que* estauan [153]
vno puesto ala diestra
el otro ala synjestra
1220 otrosy del blasfemauan
Eel vno *Aque* llamauan
por su nonbre asy gestas
dixo cosas desonestas
al señor *que* mal tratauan
- 1225 ¶ Salua Anos z Aty [154]
sy tu fijo de dios eres
tus mjráglos z poderes
demostrar deues *Aqui*
mas el otro dixo *Ansy*
1230 por el mal *que* Avemos fecho
mueres tu *con* grant drecho
z yo muero otrosy
- 63v ¶ Sufre penas z dolores [155]
el que *nunca* fizo mal
1235 muere muerte desyqual
por nos otros pecadores
o señor delos señores
entu Reino teAcuerda
de mj triste z *con*cuerda
1240 la mj Alma entus lo ores
- ¶ Dixol *christus* oy seras [156]
enla gloria tu *con*mjgo
del *adverso* enemjgo
grand vengança tomaras

»nueva ley e opinión!».

Los ladrones que estaban [153]
 uno puesto a la diestra,
 el otro a la siniestra,
 1220 otrosí d'Él blasfemavan¹.
 E el uno a que llamavan
 por su nonbre así Gestas
 dixo cosas desonestas
 al Señor que maltratavan:

1225 «Salva a nos e a ti, [154]
 »si tú Fijo de Dios eres;
 »tus miraglos e poderes
 »demostrar debes aquí».
 Mas el otro dixo ansí:
 1230 «Por el mal que avemos fecho
 »müeres tú con grant drecho
 »e yo muero otrosí.

»Sufre penas e dolores [155]
 »el que nunca fizo mal;
 1235 »muere muerte desigual
 »por nosotros pecadores.
 »¡O², Señor de los señores,
 »en tu reino te acuerda
 »de mí, triste, e concuerda
 1240 »la mi alma en tus loores!».

Díxol Christus: «Oy serás [156]
 »en la gloria tú conmigo;
 »del adverso enemigo
 »grand vengança tomarás;

1. Lc 23, 39.

2. Lc 23, 42 («*Et dicebat ad Iesum: Domine, memento mei cum veneris in regnum tuum. Et dixit illi Iesus: Amen dico tibi: Hodie mecum eris in paradiso*»).

1245 fizo se syenpre jamas
 A pecar¹ soltar las rriendas
 pues A mj te encomjendas
 lo *que* pydes A veras

¶ El buen ihesu Asy estando [157]
 1250 enla cruz con grand angustia
 la su cara toda mustia
 lagrimas muchas llorando
 dixo padre demando
que su pecado les perdone
 1255 ca non saben estos varones
 lo *que* fazen ynorando /²

64r ¶ Dixo³ mas enlas tus manos [158]
 padre justo inexitu
 en comjendo el mj *espíritu*
 1260 por saluar A los humanos
 z *que* sean todos sanos
 del pecado de Adan
 solo desto gozaran
 los fieles *christianos*)

1265 ¶ Con muy grand deuocion [159]
 mjrabien Alo *que* dixo
 enla cruz estando fixo
 fablo vna tal rrazon

1. No se trata, sin embargo, de la abreviatura más acostumbrada para *r*.

2. Al pie del folio hay un reclamo: 'dixo mas'.

3. Con el cambio de folio cambia también la letra, ahora de nuevo retoma el trabajo de copia la primera mano.

1245 »fízose sienpre jamás
 »a pecar soltar las riendas;
 »pues a mí te encomiendas,
 »lo que pides averás».

El buen Ihesú así estando [157]
 1250 en la cruz con grand angustia
 la su cara toda mustia,
 lágrimas muchas llorando,
 dixo¹: «¡Padre, [te] demando
 »que su pecado les perdones²,
 1255 »ca non saben estos varones³
 »lo que fazen, inorando!».

Dixo más⁴: «¡En las tus manos, [158]
 »Padre justo, *in exitu*
 »encomiendo el mi espiritu
 1260 »por salvar a los humanos
 »e que sean todos sanos
 »del pecado de Adán:
 »sólo desto gozarán
 »los fieles christianos!».

1265 Con muy grand devoción [159]
 mira bien a lo que dixo,
 en la cruz estando fixo,
 fabló una tal razón⁵:

1. Lc 23, 34 («*Iesus autem dicebat: Pater, dimitte illis: non enim sciunt quid faciunt. Dividentes vero vestimenta eius, miserunt sortes*»). La primera palabra.

2. La hipermetría quedaría enmendada si se suprime la conjunción *que*.

3. Verso hipermétrico. Una opción para corregir sería sustituir *estos* por *los*.

4. Lc 23, 46: «*Et clamans voce magna Iesus, ait: Pater, in manus tuas commendo spiritum meum. Et hac dicens, expiravit*».

5. Io 19, 30. («*Cum ergo accepisset Iesus acetum, dixit: Consummatum est. Et inclinato capite, tradidit spiritum*»). Sexta palabra.

consu matum est e son
 1270 complidas¹ las profecias
 profetadas del mexiax
 z ala ley conclusion²

¶ heli · heli Abozes altas [160]
 el clamaua dios mjo
 1275 pues señor en ti confio³
 por que rrazon Asy me faltas
 ca tu vienes z tu salças
 enla justa con çiençia
 Alos buenos⁴ con potençia
 1280 enel çielo lss enxalças

¶ En lenguajes tres diuersos [161]
 64v pilatos fizo vn tjtulo
 z dezia enel Capitulo
 en suma aquestos versos
 1285 ihesu Rey delos penuersos
 judios dicho nazareno
 o que' tjtulo⁵ tan bueno
 contra todos los aduersos

¶ El señor clamma z sospira [162]
 1290 ya A cabo de grand pieça
 en cljnada su cabeça
 ala diestra mano espira

1. Se traza una raya innecesaria de abreviatura.
2. Se traza una raya innecesaria de abreviatura.
3. Raya innecesaria sobre *con*.
4. Se traza una raya innecesaria de abreviatura.
5. Se traza una raya innecesaria de abreviatura.

«*Consumatum est*». E son
 1270 conplidas las profeçías
 profetadas del Mexíax
 e a la ley conclusión.

«Heli, Heli»¹, a bozes altas [160]
 Él clamava, «Dios mío,
 1275 »pues, Señor, en ti confío,
 »¿por qué razón así me faltas?².
 »Ca Tú vienes e Tú salças³
 »en la justa conçiençia,
 »a los buenos con potença
 1280 »en el çielo l[o]s enxalças».

En lenguajes tres diversos [161]
 Pilatos fizo un titulo
 e deziá en el capitulo⁴
 en suma aquestos versos:
 1285 «Ihesú, rey de los perversos
 »judiós, dicho nazareno».
 ¡O, qué titulo tan bueno
 contra todos los adversos!

El Señor clamma e sospira, [162]
 1290 ya a cabo de grand pieça,
 enclinada su cabeça
 a la diestra mano, espira.

1. Mt 27, 46 («*Et circa hora nonam, clamavit Iesus voce magna, dicens: Eli, Eli, lamma sabachthani? Hoc est, Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me?*»).

2. Nuevo verso hipermétrico para el que se puede proponer el pronombre apocopado: *por qué razón asím faltas*, o bien aceptando una forma *sí* que en otras partes del texto ha comparecido (véanse versos 1016 y 1044).

3. *salças* no acierto a entender esta palabra. ¿No será posible admitir una enmiedan *salgas*, en el mismo sentido que el catalán *salgar*, espolvorear, salpicar?

4. Verso hipermétrico para el que se puede proponer la solución: *e dezia nel capitulo*.

eternal saña E¹ yra
 con su muerte de nos *quita*
 1295 mas su madre la bendita
 con *que* pena *queda* mjra

¶ gran dolor ynstimable [163]
 la aflige y A tierra
 con cuchillo E con sierra
 1300 z con pena yntolerable
 fue ferido El venerable
 coraçon dela donzella
 todos ayan dolor della
 desta triste mj serable

1305 ¶ Non sabiendo de si parte [164]
 padescia tal dolor
 qual non fue otro mayor
 65r el del fijo puesto Aparte
 quien tal oye tal de parte
 1310 es justicia E es rrazon
 que llore de coraçon
 z dellorar que non se farte

¶ *Capitulo* dl planto z lloro que deuen fazer los *christia-*
 nos E del | dolor que deuen auer enla muerte z pasion de
 nuestro señor | ihesu *christo*

Christiano elque oyste [165]
ihesu christo nuestro djos

1. El trazo es el que otrora servía para 'et'.

¡Eternal saña e ira
 con su muerte de nos quita,
 1295 mas su Madre, la bendita,
 con qué pena queda, mira!

¡Gran dolor inistimable [163]
 la aflige y atierra
 con cuchillo e con sierra
 1300 e con pena intolerable
 fue ferido el venerable
 corazón de la donzella!¹
 ¡Todos ayan dolor della,
 desta triste miserable!

1305 Non sabiendo de sí parte [164]
 padesçía tal dolor
 qual non fue otro mayor,
 el del Fijo puesto aparte;
 quien tal oye, tal departe:
 1310 «Es justiçia e es razón
 que llore de corazón
 e de llorar que non se farte»².

CAPÍTULO D[E]L PLANTO E LLORO QUE DEVEN
 FAZER LOS CHRISTIANOS E DEL DOLOR QUE
 DEVEN AVER EN LA MUERTE E PASIÓN DE NUES-
 TRO SEÑOR IHESÚ CHRISTO

¡Christiano, el que oíste, [165]
 Ihesú Christo, nuestro Dios,

1. Se reconoce el eco del himno *Stabat mater dolorosa*, que da lugar a la imaginería más completa de las siete angustias o *cuchillos* de la Virgen (véase Severin & Whinnom 1979, 38; Gray 1972, 133 y 277 n. 55). Podría entenderse que es ésta la única referencia explícita a las siete (o seis) angustias de la Virgen, en concreto al dolor derivado de la muerte de su Hijo.

2. Seguramente habrá que omitir *que*, para evitar la hipermetría.

1315 este tienen los judios
 mal tratado z muy triste
 por los males que feziste
 pasa pena E tormento
 que tu ayas sentimjento
 1320 en rrazon ansy consiste

Mucho cumple que rrefrenes [166]

tu coraçon malo z duro
 z non andes muy seguro
 por doquier que vas o vienes

1325 Amonesto te que penes
 con aquel que por ti pena
 z quebrantes la cadena
 del diablo sila tienes¹

65v *Christiano* con dolor [167]

1330 y quebranta tus entrañas
 por las penas atañañas
 que sufrio nuestro señor
 mjra hombre pecador
 de coraçon contemplatjuo
 1335 como el fijo de djos bjuo
 padesçio por tu Amor

Ruego te que te comjdas [168]

christiano z christiana

z que llores bien de gana

1340 las penas por ti sofridas
 z ansy non te despidas
 dela su mjsericordja
 pas perfecta z concordia
 aueras quando la pidas

1. En la línea siguiente se escribe y tacha: '* *christiano con dolor*'.

1315 Éste tienen los judiós
 maltratado e muy triste;
 por los males que feziste
 pasa pena e tormento,
 que tú ayas sentimiento
 1320 en razón así consiste!

¡Mucho cunple que refrenes [166]
 tu coraçón malo e duro
 e non andes muy seguro
 por doquier que vas o vienes;
 1325 amonéstote que penes
 con Aquél que por ti pena
 e quebrantes la cadena
 del diablo, si la tienes!

¡Christiano, con dolor [167]
 1330 í quebranta [t]us entrañas
 por las penas atán mañas
 que sufrió nuestro Señor!
 ¡Mira, hombre pecador,
 de coraçón contenplativo¹,
 1335 cómo el Fijo de Dios bivo
 padesció por tu amor!

¡Ruégote que te comidas, [168]
 christiano e christiana
 e que llores bien de gana
 1340 las penas por ti sofridas;
 e así non te despidas
 de la su misericordia:
 pas perfecta e concordia
 averás quando la pidas!

1. Verso hipermétrico. Es posible que el refundidor haya añadido *de* antes de *coraçón* por no entender una aposición de *pecador*: *mira hombre pecador, | coraçón contenplativo,*

1345 ¶ tu llorando non olujdes [169]
 las penas que por ti pasa
 ca es franca z non escasa
 la su muerte que comjdes
 sillorares lo que pides
 1350 averas faziendo planto
 tu llorando lora tanto /
 que alloro me conbides

¶ si llorare yo contigo [170]
 amos somos al conbite
 1355 yo llorando non se quite
 que non llores tu commjgo
 66r pues lloremos Al amjgo
 que nos quiere z nos ama
 z por muerte suya llama
 1360 para nos leuar con sigo

¶ O hermano como son [171]
 lagrimas Atan felices
 las que digo z me dizes
 dela santa pasion
 1365 loradas de coraçon
 quitan culpas z pecados
 z colocan los herrados
 enterna piasion

¶ lagrimas con fe llorando [172]
 1370 nos tornemos Al proposito
 que dexamos en deposyto
 la pasion continuando /
 mjra bien que espirando /

1345 ¡Tú llorando non olvides [169]
 las penas que por ti pasa,
 ca es franca e non escasa
 la su muerte que comides;
 si llorares lo que pides
 1350 averás, faziendo planto,
 tú llorando, llora tanto
 que a lloro me conbides!

¡Si llorare yo contigo [170]
 amos somos al conbite,
 1355 yo llorando, non se quite
 que non llores tú conmigo;
 pues lloremos al Amigo
 que nos quiere e nos ama
 e por muerte suya llama
 1360 para nos levar consigo!

¡O, hermano, cómo son [171]
 lágrimas atán felices
 las que digo e me dizes
 de la santa Pasión!
 1365 Lloradas de corazón,
 quitan culpas e pecados
 e colocan los herrados
 en [e]terna piación¹!

Lágrimas con fe llorando, [172]
 1370 nós tornemos al propósito
 que dexamos en depósito²,
 la Pasión continüando;
 mira bien que espirando,

1. Si entendemos *piación* como el quehacer de los beatos en el cielo, es ésta la enmienda más apropiada; si se trata de una forma de *expiación*, habrá que enmendar *en entera piación*.

2. Los dos versos son hipermétricos, aunque habremos de considerar regulares por su rima esdrújula.

Ìhesú en cruz püesto,
 1375 acontençió después esto
 lo que más te vo contando.

CAPÍTULO DE CÓMO SAN LONGINO LLAGÓ EN
 EL COSTADO DE NUESTRO SEÑOR E DE CÓMO EL
 SOL ESCURESÇIÓ, E DE OTRAS COSAS E MIRA-
 GLOS QUE ESTONÇES CONTESÇIERON, E DE
 CÓMO LOS CAVALLEROS ECHAN SUERTES SOBRE
 SU SAYA, E DE CÓMO FUE QUITADO DE LA CRUZ
 E FINALMENTE SEPULTADO

Con su lança fue Longinos¹, [173]
 cavallero muy honrado,
 llagar Christo en el costado,
 1380 por que fuesen çinco signos²;
 e dos licores atán finos³,
 sangre e agua, emanaron,
 que todas máculas lavaron⁴

1. Io 19, 34 («*Sed unus militum lancea latus eius aperuit, et continuo exiit sanguis et aqua*»).

2. Se referirá a las cinco heridas o llagas de Cristo, la de los dos pies, las dos manos y la del costado, que fueron objeto de un culto especial, así como también de una lectura simbólica (véase para España Sánchez Herrero 1996, 52). Es un estilema en las *laude*: «En cinque parte se' ferito», se lamenta la Virgen en una difundida *lauda* la Virgen (*Oimè trista tapinella*, v. 147 [Manetti 1993, 41]; lo mismo en 53). Para el número variable, el culto, su uso iconográfico y otras particularidades, véase Gray 1963 & 1972, 133-134 y 271 n. 46; para la utilización como contraposición a los pecados capitales, Woolf 1968, 224-230; en esta línea y como representación alegórica de virtudes podía servir como recurso oracional y mnemotécnico, como en el devocionario de Constanza de Castilla (Wilkins 1996, 19). No creo que aluda a los signos o enseñas de la Pasión, que son seis: cáliz, corona de espinas, azotes, la columna, clavos y lanza. En algunas ocasiones no se representa la columna, con lo que quedarían cinco signos. Véase un poema sobre ellos entre los de fray Ambrosio Montesino (Rodríguez Puértolas 1987, 98).

3. Habrá que enmendar *tan*, al objeto de reducir la hipermetría del verso.

4. Verso hipermétrico, para el que se puede proponer la

de nos otros los mesquinos

1385 Terremoto muy abierto [174]

fecho fue vniversal
z el sol otro *que* tal
de tinjebras fue cobierto
çenturyo diz por çierto

1390 este era fijo de djos
o maluados de judjos
que tal onbre aueys muerto

¶ las piedras se *quebrantarón* [175]
abriéron se los monjmentos

1395 z de muertos mas de trezientos
sepas *que* rresuçitaro
enla çibdat santa entraron
z los vieron sus amjgos
que dan fe z son testigos
1400 delas cosas *que* pasaron

¶ Estonçes aquella gente [176]
z muchos dela compañã
viendo vna atamaña
maraujlla evidente

67r 1405 ensus pechos fuerte mente
[ferian de coraçon
demandando a dios *perdon*
de sus males humjll mente

¶ cosa fea des onesta [177]

de nosotros, los mesquinos.

1385 Terremoto muy abierto¹ [174]
 fecho fue universal,
 e el sol otro que tal
 de tiniebras fue cobierto;
 Çenturio diz: «¡Por çierto,
 1390 »Éste era Fijo de Dios.
 ¡O, malvados de judiós,
 qué tal onbre avéis muerto!».

Las piedras se quebrantaron, [175]
 abriéronse los monumentos²,
 1395 e de muertos más de trezientos³
 sepas que resuçitaro[n].
 En la çibdat santa entraron
 e los vieron sus amigos
 que dan fe e son testigos
 1400 de las cosas que pasaron.

Estonçes aquella gente [176]
 e muchos de la compañía,
 viendo una atamaña
 maravilla evidente,
 1405 en sus pechos fuertemente
 ferían de coraçón,
 demandando a Dios perdón
 de sus males humillmente.

Cosa fea, desonesta⁴, [177]

enmienda: *que las máculas lavaron*; o bien: *que todas manchas lavaron*.

1. Mt 27, 51-54; Mc 15, 38-39; Lc 23, 45-47.

2. La omisión del artículo corregiría la hipermetría del verso.

3. Verso hipermétrico, en el que acaso se pueda omitir la conjunción.

4. Io 19, 31 («*Judæi, ergo, (quoniam parasceve erat) ut non remanerent in cruce corpora sabbato (erat enim magnus dies ille sabbati), rogaverunt Pilatum ut frangerentur eorum crura, et tollerentur*»).

1410 los judios dizen ser
 aquellos permanesçer
 enla cruz segund la fiesta
 z por cabsa sola esta
 fue mandado A todos tres
 1415 quebrar las piernas al traues
 con maljçia manjfiesta

¶ A los ladrones primero [178]
 las sus piernas quebrantaron
 a ihesu quando llegaron
 1420 vieron muerto el luzero
 z dexaron lo entero
 la figura diz por eso
 non quebraredes njngund hueso
 njn costilla del cordero

1425 ¶ Vna noble vestidura [179]
 muy honesta z decorale fizo
[nuestra señora
 ihesu siendo criatura
 [.]¹
 1430 que creçiendo el donzel
 creçia tan bien conel
 esta saya syn costura

1. Se echa en falta un verso en esta posición.

- 1410 los judíos dizen ser¹
 aquellos permanesçer
 en la cruz, segúnd la fiesta;
 e por cabsa sola esta
 fue mandado a todos tres
 1415 quebrar las piernas al través²
 con maliçia manifiesta.

[178]

A los ladrones primero
 las sus piernas quebrantaron;
 a Ihesú quando llegaron,
 1420 vieron muerto el Luzero
 e dexáronlo entero.
 La figura diz por eso:
 «Non quebraredes ningúnd hueso³,
 nin costilla del Cordero»⁴.

- 1425 Una noble vestidura⁵ [179]
 muy honesta e decora
 le fizo nuestra Señora,
 Ihesú siendo criatura,
 [.]
 1430 que, creçiendo el donzel,
 creçía tanbién con Él
 esta saya sin costura.

1. Si se opta por la forma *judiós*, que predomina en el poema, habría que proponer la enmienda: *los judiós dizen seer*, rítmicamente perfecta.

2. Verso hipermétrico.

3. El verso es hipermétrico. Podría leerse: *non quebraredes un hueso*.

4. Io 19, 36; Ex 12, 46; Ps 33, 21. El poeta califica apropiadamente la interpretación figural que hace del pasaje del Éxodo el evangelio de san Juan.

5. Io 19, 23 («*Milites, ergo, cum crucifixissent eum, acceperunt vestimenta eius et fecerunt quatuor partes, unicuique militi partem et tunicam. Erat autem tunica inconsutilis, desuper contexta per totum*»).

¶ Echan suertes caualleros [180]
 67v sobre esta santa saya
 1435 vno dellos *quela* aya
 pues son todos compañeros
 z salieron verdaderos
 los dichos z profecía
 de daujd *quando* dezja
 1440 en mj veste son sorteros

¶ a la hora de vespertina [181]
 fue quitado de la cruz
ihesu christo nuestra luz
que del mundo es medeçina
 1445 z en sauana muy fina
 lo enbueluen sus serujentes
 con espeçias z vngentes
 z odor aromatina

¶ A la tarde el claro sol [182]
 1450 en vn nueuo z muy pulcro
 sepultado fue sepulcro
 dizese *que* era marmol
 loçifer soberujo fol
 fue vençido enla batalla
 1455 mas non qujere dezir z calla
 pero gomes de ferrol

Explicit opus pasionjs domini nostri *ihesu christi*

Echan suertes cavalleros [180]
 sobre esta santa saya,
 1435 uno dellos que la aya,
 pues son todos conpañeros;
 e salieron verdaderos
 los dichos e profecía
 de David quando dezía:
 1440 «En mi veste son sorteros»¹.

A la hora vespertina² [181]
 fue quitado de la cruz
 Ihesú Christo, nuestra luz,
 que del mundo es medeçina;
 1445 e³ en sávana muy fina
 lo enbuelven sus servientes
 con espeçias e ungentes
 e odor aromatina.

A la tarde el claro Sol [182]
 1450 en un nuevo e muy pulcro
 sepultado fue sepulcro,
 dízese que era marmol.
 Loçifer, sobervio fol,
 fue vençido en la batalla.
 1455 Más non quiere dezir e calla⁴
 Pero Gómes de Ferrol.

*Explicit opus Pasionis
 Domini nostri Ihesu Christi*

1. Ps 21, 19 («*Diviserunt sibi vestimenta mea, et super vestem meam miserunt sortem*»).

2. Se omite *de*, que facilita la regularidad del verso y enmienda lo que parece un error de copia.

3. Io 19, 39 («*Venit autem et Nicodemus, qui venerat ad Iesum nocte primum, ferens mixturam mirrhæ et aloes, quasi libras centum*»).

4. Para corregir la hipermetría habrá que enmendar: *Más non quier dezir e calla*.

coplas compuestas sobre cada vna plabra del aue |
maria . .

68r ¶ Ave digna de alabança [1]
madre de consolacion
z puerto desaluacion
nuestra firme esperança
5 quita nos de tribulança
z toda perdiçion
pues señora enti son
todos bienes syn dubdança

¶ Maria eres nonbrada [2]
10 por boca de gabriel
conçebiste hemanuel
quando fuste saludada
vna sola ensalçada
enl pueblo de ysrrael
15 dela qual nasçio aquel
que enlos çielos faz morada

¶ graçia enti señora [3]
yn eternum permanesçe
quien ati se ofreçe
20 lo que pide sy ynplorarreyna
[superiora
cuyo vulto rresplandeçe
sobre todos z meresçe

[II]

COPLAS CONPUESTAS SOBRE
CADA UNA P[A]LABRA DEL AVE MARÍA

Ave digna de alabança, [1]
 Madre de consolaçión
 e puerto de salvaçión,
 nuestra firme esperança,
 5 quítanos de tribulança
 e toda perdiçión¹,
 pues, Señora, en ti son
 todos bienes sin dubdança.

María eres nonbrada [2]
 10 por boca de Gabriel,
 conçebiste Hemanuel
 quando fuste saludada;
 una sola ensalçada
 en [e]l pueblo de Israel,
 15 de la qual nasció Aquél
 que en los çielos faz morada.

Graçia en ti, Señora, [3]
in eternum permanesçe
 quien a ti se ofreçe²
 20 lo que pide, si inplora;
 Reína superiora,
 cuyo vulto resplandeçe
 sobre todos e meresçe

1. Podría admitirse una lectura *e [de] toda perdiçión*.

2. El verso es hipométrico y se podría proponer, mejor que el hiato de *quien*, la siguiente enmienda: *quien a ti se ofereçe*.

alabança toda ora

- 25 ¶ llena eres syn dudar [4]
 de todas *perfectiçones*
 las tus graçias z dones
 non se pueden rrecontar
 68v plegate de suplicar
 30 al dador de todos dones
 que sus bienes amontones
 el por ti nos *quiera* dar
- ¶ El señor *quiso contigo* [5]
 sienpre ser de abinjçio
 35 z por nos fecho noujçio
 padre del futuro siglo
 vençedor del enemjgo
 cuyo era tal ofiçio
 senbrador *guerra* z bolliçio
 40 para nos leuar consigo
- bendicha z gloriosa [6]
 eres tu mas que *njnguna*
 libra nos dela fortuna¹
 desta vida peligrosa
 45 ca tu eres la esposa
 de dios padre sola vna
 llamada firme colupna
 z fuente muy abondosa
- ¶ sobre todas las mugeres [7]
 50 tu señora fujste digna
 de ser madre z rreyna
 del que ha todos poderes
 por ti sola sy quisieres

1. Aquí hay una llamada en forma de cruz para remitir al verso que copio a continuación, pero que en el manuscrito se halla al margen izquierdo.

alabança toda ora.

25 Llena eres sin dudar [4]
de todas perfectiçiones,
las tus graçias e dones¹
non se pueden recontar;
plégate de suplicar
30 al Dador de todos dones
que sus bienes a montones
Él por ti nos quiera dar.

El Señor quiso contigo [5]
sienpre ser de *ab iniçio*
35 e por nos fecho noviçio,
Padre del futuro siglo;
vençedor del enemigo
cuyo era tal ofiçio
senbrador guerra e bolliçio
40 para nos levar consigo.

Bendicha e gloriosa [6]
eres tú más que ninguna,
líbranos de la fortuna
desta vida peligrosa;
45 ca tú eres la Esposa
de Dios Padre sola una,
llamada firme colupna
e fuente muy abondosa.

Sobre todas las mugeres [7]
50 tú, Señora, fuiste digna
de ser Madre e Reína
del que ha todos poderes;
por ti sola, si quisieres,

1. Verso hipométrico, que puede ser corregido: *las tus graçias e tus dones.*

averemos medeçina
 55 colocados muy ayna
 dond son todos plazerres

69r ¶ bendicho z glorioso [8]
 lleno de toda *virtud*
 es el fruto de salud
 60 del tu *vientre* generoso
 este fruto sabroso
 tu pariste en *juuentud*
que quito la *senetud*
 del pecado tan dañoso

65 ¶ del tu *vientre* Asi salio [9]
comme vn manso cordero
 hombre z dios *verdadero*
 de ynfinjto poderio
 todo el mundo rredimjo
 70 siendo puesto en *el madero*
 por do adan peco *primero* /
 z el muerte padesçio

¶ *ihesu dulce* es su nonbre [10]
 en todo confortatjua (
 75 que nos libro de catjua
 vero dios z vero onbre
 la su *gracia* nos Asonbre
 z de cor *contenplatjua*
 ca es fijo de *djos bjuo*
 80 z fue fecho por nos pobre

¶ Santa maria mater dey [11]
 la tu *gracia* nos aplica
 por nos otros tu suplica
 al señor muy alto rrey
 69v 85 *que conserue* la su grey

averemos medeçina,
 55 colocados muy aína
 dond[e] son todos plazerres.

Bendicho e glorioso, [8]
 lleno de toda virtud
 es el fruto de salud
 60 del tu vientre generoso;
 este fruto sabroso¹
 tú pariste en juventud,
 que quitó la senetud
 del pecado tan dañoso.

65 Del tu vientre así salió [9]
 como un manso cordero
 hombre e Dios verdadero
 de infinito poderió;
 todo el mundo redimió
 70 siendo puesto en el madero,
 por do Adán pecó primero
 e Él muerte padesçió.

Ihesú dulce es su nonbre [10]
 en todo confortativo
 75 que nos libró de cativo,
 vero Dios e vero onbre;
 la su gracia nos asonbre
 e de cor çontenplativo,
 ca es Fijo de Dios bivo
 80 e fue fecho por nos pobre.

Santa Mariá, *mater Dei*, [11]
 la tu gracia nos aplica,
 por nosotros tú suplica
 al Señor muy alto rey
 85 que conserve la su greÿ,

1. Verso hipométrico, que se puede corregir: *este fruto saboroso*.

la *qual* sienpre multiplica
 z nos de tal joya rica
que muramos en su ley

¶ Ruega por nos pecadores [12]
 90 al grand rrey de majestad
 dios vno z trenidad
 solo digno de honores
que el señor delos señores
 dicho amor z caridat
 95 por su *gracia* z bondat
perdone vuestros errores

¶ Amen sea *que* por ti [13]
 ihesu vero z claro sol
 el nos libre del tartol
 100 z nos de mjsmo asy
 amen sea *que* de mj
 pero gomes de ferrol
 señora delas flores flor
 te a cuerdes *que* nasçi

la qual sienpre multiplica
e nos dé tal joya rica
que muramos en su ley.

Ruega por nos, pecadores, [12]
90 al grand Rey de majestad,
Díos uno e Trenidad,
solo digno de honores;
que el Señor de los señores,
dicho amor e caridat,
95 por su gracia e bondat
perdone vuestros errores.

Amen sea que por ti, [13]
Ihesú vero e claro sol,
Él nos libre del tartol
100 e nos dé mismo a Sí
amen sea, que de mí,
Pero Gómes de Ferrol,
Señora, de las flores flor¹,
te acuerdes que nascí.

1. Verso hipermétrico, que puede corregirse omitiendo el artículo *las*.

pater noster

¶ padre *nuestro* poderoso [1]
que estas en las alturas
acata alas baxuras
con tu vulto amoroso
5 tu dios *nuestro* gloryoso
por tu jnfinjta bondat
aue denos piedat
alto rrey muy poderoso

70r¹ ¶ En los çielos con los *santos* [2]
10 tu fazes la tu morada
z tu silla asentada
sobre todos los mas altos
z con sus muy dulçes cantos
ati dan muchos loores
15 ruega por los pecadores
z cubre los con sus mantos

sanctiuj çetu

1. En las dos caras de este folio se copian las estrofas a dos columnas.

[III]

PATER NOSTER¹

Padre nuestro poderoso [1]
que estás en las alturas,
acata a las baxuras
con tu vulto amoroso;
5 tú, Dios nuestro, glorioso
por tu infinita bondad
ave de nos piedad,
alto Rey muy poderoso

En los çielos con los santos² [2]
10 Tú fazes la tu morada
e tu silla asentada
sobre todos los más altos;
e con sus muy dulçes cantos
a ti dan muchos loores,
15 ¡ruega por los pecadores
e cúbrelos con [t]us³ mantos!

Sancti[ficetur]

1. Cada copla va precedida del correspondiente fragmento latino o *petitio* del Padre Nuestro, menos las dos primeras. Los desajustes que se notan con relación al texto latino se pueden explicar por el carácter provisional de unos versos que acaso han pasado al cancionero de borradores mucho más antiguos de mano de Gómez de Ferrol (véase la introducción).

2. Faltaría aquí el fragmento latino que se glosa: *Qui es in celis*.

3. Podría mantenerse la lectura del manuscrito, *sus*, si entendemos los *mantos* no como una forma alegórica de impetrar la protección divina, sino como los vestidos inmaculados que, según algunos, portarán las almas a la hora de entrar en el paraíso.

El tu nonbre santificado¹, [3]
 Señor alto, Enperador,
 e de todos adorado
 20 e verdadero Criador,
 de muchos bienes dador,
 a justos e pecadores
 non cures de sus errores,
 general Perdonador.

Atveniat re[g]num tu[u]m

25 Señor, vénganos tu regno [4]
 que *a principio* criaste,
 glorioso, santo e bueno,
 e luego dél derrocaste;
 e para sienpre desterraste²
 30 aquella bestia muy cruel
 e a quantos toviron con él³
 al infierno los echaste.

Fiat voluntas tua

Tu voluntat fue conplida, [5]
 sienpre es e sienpre será,
 35 e por ella avemos vida
 en quanto a ti plazerá;
 ninguno non traspasará⁴
 el término que le diste,
 en tu voluntat proposiste⁵
 40 el su fin cuándo será.

1. Verso hipermétrico.

2. Verso hipermétrico. Puede sugerirse la omisión de *e* para corregirlo.

3. Verso hipermétrico.

4. Verso hipermétrico, para cuya corrección se puede proponer la omisión de *non*.

5. Verso hipermétrico, del que acaso haya que eliminar *tu*.

¶ sycut inçelo

¶ enel çielo gloriosas [6]
 criaturas tu criaste
 mansiones muy fermosas
 luego tu hedificaste
 45 de angeles las poblaste
 por la horden *que* *quesiste*
 z su nonbre les posiste (
 segunt *que* tu ordenaste (

et in terra

¶ Enla tierra alto señor [7]
 50 tu nonbre manifestaste
 z como grand sabidor
 de muchas gentes poblaste
 z al hombre *que* formaste
 le diste grand poder
 55 para *que* el pueda fazer
 de pan carne *que* tomaste

70v pan en nostrum . cotedianum

¶ El pan *nuestro* continuo [8]
 para el hombre mantener
 avn *que* el non sea digno
 60 ati convjene de proueer
 z sienpre le da de comer

Sicut in celo

En el çielo gloriosas [6]
 criaturas Tú criaste;
 mansiones muy fermosas
 luego Tú hedificaste;
 45 de ángeles las poblaste
 por la horden que quesiste,
 e su nonbre les posiste,
 segúnt que Tú ordenaste.

Et in terra

En la tierra, alto Señor, [7]
 50 tu nonbre manifestaste
 e como grand sabidor
 de muchas gentes poblaste;
 e al hombre que formaste
 le diste grand poder¹
 55 para que él pueda fazer
 de pan carne que tomaste.

Panen nostrum cotedianum²

El pan nüestro contino³ [8]
 para el hombre mantener,
 aunque él non sea digno
 60 a ti conviene de proveer⁴;
 e sienpre le da de comer⁵

1. La hipometría del verso se corregiría si se enmienda: *le diste grande poder*.

2. Petición que se glosa en esta copla: *Panem nostrum quotidianum*.

3. *contino*, tal como exige la rima.

4. Verso hipermétrico (+2), cuya lectura original hubo de ser: *a ti convièn de prover*.

5. Verso hipermétrico, que también ha sido modificado, quizá sobre un original: *e sienpre le da [a] comer*. *da* es imperativo, no

en fartura abastante
 pues señor estante
 tulo puedes bien fazer

da nobis hodie

- 65 ¶ da nos oy z de cada dja [9]
 señor *que* te alabemos
 syn enojo z syn jnbjdia
 vnos A otros Avemos¹
 ati solo Adoremos
 70 *como* anuestro criador
 nuestro hermano salvador
 Avn*que* non lo merescemos

¶ et debite nobis debita *nostra*

- ¶ señor dexamos *nuestras* debdas [10]
 z perdona los pecados
 75 tu corriges z enmjendas
 a todos los tus amados
 non los tienes olujdados
 delante dela tu piedat
 mas con mucha caridat
 80 perdona a los errados

1. No obstante, en el manuscrito aparece tachado *ve* e interl.
me.

en fartura abastante,
 pues, Señor, estante¹
 Tú lo puedes bien fazer.

Da nobis hodie.

- 65 Danos oy e de cada día², [9]
 Señor, que te alabemos;
 sin enojo e sin inbidia
 unos a otros a[m]emos;
 a Ti solo adoremos
 70 como a nuestro Criador,
 nuestro hermano Salvador,
 aunque non lo meresçemos.

Et de[m]ite nobis debita nostra

- Señor, dexa³ nuestras debdas [10]
 e perdona los pecados,
 75 Tú corriges e enmiendas
 a todos los tus amados;
 non los tienes olvidados
 delante de la tu piedat⁴,
 mas con mucha caridat
 80 perdona a los errados.

indicativo.

1. Verso hipométrico (-1). ¿Se puede sugerir: *pues, Señor, al estante?*

2. En este verso hipermétrico puede sobrar *de*. ¿Se puede plantear la existencia de una forma *cadía*? En todo caso, si la palabra rimante del v. 67, *inbidia*, es trisílaba —y parece que la medida del verso no permite que se considere una escansión *inbidía*—, ninguna de las dos soluciones propuestas para este verso son admisibles.

3. El texto latino que se está glosando podría permitir una enmienda *déxanos* (= *dimitte* [véase en parecido contexto el v. 89]), aunque la forma requerida para corregir la hipermetría del verso es *dexa*.

4. Podría enmendarse *delant de la tu piedat*, o bien *delante la tu piedat*, con lo que se corregiría la hipermetría del verso.

sicut de nos de mjtimus

¶ non nos trayas en tentaçion [11]
 padre *nuestro* piadoso
 pecado de desesperaçion
 mucho nos es peligroso
 o señor Tu poderoso
 ati plega de nos tener
que non podamos caher
 ental pecado malçioso

otra

¶ Ansy señor nos dexamos
 A todos *nuestros* debdores
 z por ti nos los amamos
 z somos sus amadores
 85 ya *nuestros* malfechores
 perdonamos de coraçon
que ansy esta en rrazon
 pues *que* somos pecadores

et nos jnducas

¶ non nos trayas ententaçion [12]
 90 padre *nuestro* piadoso
 pecado de des esperaçion
 mucho nos es peligroso
 o señor tu poderoso
 a ti plega de nos thener
 95 *que non* podamos caher
 en tal pecado maliçioso

Sicut [et] nos demitimus

Así, Señor, nós dexamos¹ [11]
 a todos nuestros debdores
 e por Ti nós los amamos
 e somos sus amadores;
 85 y a nuestros malfechores
 perdonamos de corazón²,
 que así está en razón,
 pues que somos pecadores.

Et [ne] nos inducas

Non nos trayas en tentación³, [12]
 90 Padre nuestro piadoso⁴,
 pecado de desesperación
 mucho nos es peligroso.
 ¡O, Señor, Tú poderoso,
 a Ti plega de nos thener⁵
 95 que non podamos caher
 en tal pecado maliçioso⁶!

1. Antes de esta copla, el copista debió confundirse y se adelantó a copiar la siguiente. Como se puede comprobar, no hay apenas diferencias entre esta versión y la que ocupa su lugar correcto, prueba de que el copista se limita a copiar un antígrafo que él no viene modificando. Seguramente, este antígrafo es ya erróneo y, como en el manuscrito que transcribimos, ya se añadía después de la copla que acabamos de transcribir *otra*, seguramente después de haber advertido que no era la transcrita glosa de la cláusula correspondiente del Pater Noster.

2. Verso hipermétrico.

3. Verso hipermétrico que se podría corregir con la omisión de la preposición o del pronombre personal.

4. Verso hipermétrico. ¿Podría sugerirse *pecado d'esperación*?

5. Verso hipermétrico, para cuya corrección se podrían sugerir dos posibilidades: *plega a ti de nos tener*, o mejor: *a ti plega nos tener*.

6. Verso hipermétrico, que se puede corregir con la omisión de *tal*.

71r

se libra nos A malo

Mas señor de todos males
ati plega de nos librar
que nos otros somos tales
100 *que* nos plaze sienpre orar
z nos plaze *perseverar*
de pecados en pecados
z de todo abien apartados
a nos plaze *perseuerar*

[13]

¶ sicut ynçelo et jn terra

Se[d] libra nos a malo

Mas, Señor, de todos males [13]
 a Ti plega de nos librar¹,
 que nosotros somos tales
 100 que nos plaze sienpre orar;
 e nos plaze perseverar²
 de pecados en pecados,
 e de todo a bien apartados³
 a nos plaze perseverar⁴.

1. Verso hipermétrico, que se puede corregir: *a ti plega nos librar*.

2. Verso hipermétrico, que puede corregirse con la omisión de *e*.

3. Verso hipermétrico, que se podría corregir con la omisión de *e*.

4. Este verso es idéntico a su pareja en rima (v. 109); la repetición no parece correcta, por lo que se tratará del resultado de un error.

sera fines enfalmados [1]
en tu Acata *miento*
cherubines alunbrados
al tu sabor *non* ay ciento
5 veen tu ordenamjento
lleno de sabiduria
con plazer z alegria
cumple el tu mandamjento

otra

¶ Altos tronos tu mandaste [2]
10 *que* cumpla latu justicia
z ansy los alunbraste
que non vsen de Avariçia
perdida toda codiçia
judgan justo z verdadero
15 mas manso es *que vn* cordero
ymnosçente syn manzilla

otra¹

otro coro de virtudes²

1. Ésta y la siguiente línea aparecen prácticamente superpuestas.

2. Se escribe como si se tratase de una rúbrica o título antes que el primer verso de esta copla.

[IV]

Serafines¹ enfalmados² [1]
en tu acatamiento,
cherubines alunbrados
al tu sabor non ay ciento;
5 veen tu ordenamiento
lleno de sabiduría
con plazer e alegría
cunple[n] el tu mandamiento.

Otra

Altos tronos Tú mandaste [2]
10 que cunpla[n] la tu justicia
e así los alunbraste
que non usen de avariçia;
perdida toda codiçia
judgan justo e verdadero,
15 más manso es que un cordero
inosçente sin manzilla.

Otra

Otro coro de virtudes

1. Parece razonable pensar que la exposición del *Pater Noster* termina aquí. No obstante en el manuscrito se vuelve a repetir la segunda cláusula de la segunda petición en estos términos: *Sicut in çelo et in terra*, como si fuera glosa de la copla siguiente. Es posible que estos defectos del texto se deban a una primera copia de originales en cuadernillos sueltos que el copista primero no conjuga correctamente a la hora de copiarlos, por lo que repite coplas o bien omite otras, pues parece evidente que lo que sigue a partir de ahora no forma parte de la exposición del Padre Nuestro, sino que será fragmento de un poema que conservamos sólo parcialmente.

2. Forma popularizante con metátesis de *enflamados*.

¶ de muy nobles con diçiones [3]
 para que conellos escures
 20 todas vuestras afliçiones
 z mas domjnaçiones
 71v que señorean Alos rreyes
 faze nos complir tus leyes
 z les da tus bendiçiones

otra

25 ¶ otras muchas lisiones [4]
 de angeles tu criaste
 z por todas las naçiones
 señor tu las enbiaste
 en nuestra guarda ordenaste
 30 que nos fuesen guardadores
 de bienes Admjnjstradores
 por que mucho nos Amaste

otra

¶ A tobias san Rafael para [5]
 [que alunbrase
 35 tu le enbiaste Ael
 que la vista le tornase
 z mucho le consolaste
 guardandole Atobias
 en sus camjnos z vj nos

de muy nobles condiçiones [3]
 para que con ellos cures¹
 20 todas vuestras afliçiones;
 e más dominaçiones²
 que señorean a los reyes
 fázenos conplir tus leyes
 e les da tus bendiçiones.

Otra

25 Otras muchas lisiones³ [4]
 de ángeles Tú criaste
 e por todas las naçiones,
 Señor, tú las enbiaste⁴;
 en nuestra guarda ordenaste
 30 que nos fuesen guardadores,
 de bienes administradores⁵
 porque mucho nos amaste.

Otra

A Tobías san Rafael [5]
 para que alunbrase⁶
 35 Tú le enbiaste a él
 que la vista le tornase;
 e mucho le consolaste,
 guardándole, a Tobías
 en sus caminos e ví[a]s

1. Parece necesaria la enmienda.

2. Es posible, sin embargo de la justa medida, que a este verso le falte algo, para que se corresponda rímicamente con el anterior.

3. Por *legiones*, transferencia fonética corriente.

4. Necesaria parece la enmienda *enbieste* a causa de la rima.

5. Verso hipermétrico, que requiere la enmienda: *de bienes ministradores*.

6. Verso hipométrico que requiere una enmienda, por ejemplo: *para que a él alunbrase*, o bien: *para que le alunbrase*.

40 en paz gelo tornaste

otra

¶ El arcangel san grabiel [6]
A la *virgen* gloriosa
enbiaste le conella
enbaxada maraujllosa
45 Al mundo muy prouechosa
que tu della *quieras* nasçer
z *verdadero* onbre ser
redençion muy copiosa

40 en paz gelo tornaste¹.

Otra

El arcángel san Grabiél [6]
e la Virgen gloriosa
enbiástele con él
la enbaxada maravillosa²,
45 al mundo muy provechosa
que Tú della quieras nasçer³
e verdadero onbre ser,
redención muy copiosa.

1. Verso hipométrico.
2. Verso hipermétrico.
3. Verso hipermétrico.

SEGUNDA PARTE

*POESÍA PASIONAL
DE LA EDAD MEDIA*

III

ANTECEDENTES, LECTURAS, RECEPCIÓN Y TEMAS PASIONALES

NO SABRÍA SI, TRAS SU LECTURA, SE APRECIARÁ como principal interés del *Cancionero* de Gómez de Ferrol el conservarnos la *SP*, que viene a enriquecer el cuerpo de la poesía narrativa pasional española de fines de la Edad Media.

La *SP* presenta no pocas concomitancias con otras españolas, pero son también muchas las particularidades que la diferencian de las más conocidas en aspectos esenciales, que nos obligan a revisar algunas ideas recibidas, desde los supuestos cronológicos de la floración del género, hasta lo referente a las relaciones con otros textos, pasando por las fuentes de inspiración, el uso o la significación de esta poesía.

La crítica ha puesto de manifiesto el carácter relativamente tardío de los frutos pasionales en castellano¹. Pero no todos los especialistas estarían dispuestos a sostener que las piezas en verso del siglo XV que conservamos pudieran ser sólo una punta de iceberg de de una implantación devota y textual del tema de la Pasión de Cristo y motivos con ella relacionados. Este arraigo, en virtud de razones religiosas y literarias, podría ser muy anterior al último tercio del siglo XV, cuando se datan las principales muestras del género,

1. Véase, para una visión de conjunto, las referencias imprescindibles de Whinnom 1963 [1994], el clásico libro de Darbord 1965; para un resumen, Herrán 1970. Desde el punto de vista doctrinal, es recomendable Martín 1971.

como la *Pasión trobada* de Diego de San Pedro (PT) o la *Coplas de la Pasión* del Comendador Román (CP).

En este capítulo me voy a referir a algunas manifestaciones que, de uno u otro modo, pueden servirnos para contextualizar el entramado literario del que es deudor Gómez de Ferrol, así como también el trasfondo común espiritual —en el sentido teórico y práctico— de su obra y de las demás pasiones castellanas del siglo XV. No obviaré, además, fenómenos anteriores del mismo ámbito castellano. Trataré —con más concisión de la que el lector sabe que merecen— de algunas *lecturas* y manifestaciones literarias pasionales que han de tenerse en cuenta en este contexto. Mi trabajo es, por fuerza, selectivo y por tanto se echarán de menos muchas cosas, pero, precisamente, a sabiendas de que los grandes contextos historiográficos recibidos sólo se renuevan con minúsculas matizaciones, me dedicaré a éstas con la perspectiva puesta principalmente en la producción en lengua castellana.

Espiritualidad pasional La SP de Gómez de Ferrol se inserta en una línea temática y genérica de *longue durée*. En buena medida, tanto el cañamazo narrativo en verso, como cada uno de sus motivos, por ejemplo los *plancti* o los temas apócrifos que se funden en la andadura evangélica concordada que le sirven de base, han sido a la larga consecuencia de los cambios que se manifiestan en nuevas propuestas teológicas y sociales que florecen desde los siglos XI y XII. Pero también constituye el resultado final literario de un largo proceso de convergencia de los géneros pasionales diferenciados en su origen y en su uso.

Este proceso requirió la maduración de una *Zeitsgeist* religiosa cuyos vectores parten de variados lugares de la Cristiandad y desde posturas espirituales complementarias, hasta que un conglomerado teológico nuevo, formalizado en el arte, en la liturgia o en la literatura se

corone en los siglos XI y XII con una energía que seguirá siendo elemento de cambio hasta el mismo siglo XVI. La cristología de san Bernardo y la fraguada en la escuela de los victorinos privilegió los aspectos humanos de la historia de la Redención, para la que Dios se hizo hombre en un sumo acto de amor, y, consecuentemente, dio pie a una valoración del amor espiritual, que no se diferenciará en sus aspectos esenciales del humano. A éste se recurrirá para la materialización expresiva y afectiva, convirtiéndolo en referente imprescindible para el conocimiento del amor de Dios. La nueva teología de la Redención insistía en la restauración del hombre por Dios y la consecuente presentación de Cristo, hombre perfecto, en su pasión y muerte como el único medio posible de la Redención, según san Anselmo, o como acto máximo también de demostración del amor de Dios para con el hombre, según santo Tomás de Aquino¹.

La configuración de la nueva teología de la humanidad de Cristo viene a coincidir, naturalmente, con los cambios en la estructura de la Iglesia, la aparición y desarrollo de nuevos modos de vivir la religión en comunidad y con el nuevo papel más activo que adquieren los laicos, mucho más interesados ahora en su propia formación. Hay que recalcar la importancia de esas nuevas agrupaciones de órdenes religiosas en las que la relación con los laicos deviene esencial. Ésta se concreta, sobre todo, con la revitalización de la predicación y de la difusión en lenguas romances de textos religiosos. La predicación monástica, como la de san Bernardo, pero también otras, como la debida a los canónigos agustinianos, debió contribuir mucho a la amplia difusión no sólo de las nuevas propuestas

1. Para la relación de la nueva teología cristológica con la poesía lírica religiosa, Woolf 1968, 19 y sigs. Otros aspectos en la misma línea Sticca 1970, 41-44, & 1972, así como también Kaiser 1985. Son muy interesantes los argumentos de Ross 1997, 69-74, 85-94, y *passim*.

crisológicas, sino también de sus resultados prácticos y de los medios para conseguirlos.

Si la teología cristocéntrica privilegiaba la consideración de los aspectos humanos de la figura de Cristo como el medio ideóneo para acercarse a la divinidad, otros *tipos* marcadamente humanos y afectivos iban a cobrar una importancia extraordinaria, como el personaje de la Virgen María, mediadora y, al tiempo, copartícipe en la Redención, llegando a adquirir la *compassio* sobrellevada al lado de su Hijo enjundia teológica. En virtud de esta analogía afectiva, la persona podía participar en una pequeña medida y por comparación en la Pasión de Cristo y al tiempo en la obra de la Redención. En el origen del desarrollo y de la difusión de esta nueva espiritualidad, la participación es esencialmente distinta, si es que hablamos de los intelectuales y miembros de las órdenes religiosas que organizaron y desarrollaron la base teológica y metódica, o si pensamos en algunas categorías de receptores, los religiosos y los laicos no cultivados o cultivados en menor grado.

Los medios de percepción y recepción promovidos por el mundo eclesiástico, las mismas órdenes religiosas, los curadores espirituales, o incluso quienes se armaban sobre programas por éstos inspirados, se beneficiaron de un amplio abanico de posibilidades orales y textuales, que van desde la espectacular, a veces relacionada con la liturgia, a veces con el mundo de *representación* de la literatura profana, hasta la lectura personal o colectiva, pasando por el adoctrinamiento directo del sermón y otros géneros didácticos. Todos estos medios son persistentes en el tiempo y por esa misma razón lo transmitido es también doctrinal y prácticamente de la misma duración.

Así que no se debe simplificar la historia de la espiritualidad, ni tampoco la de la vitalidad de los géneros escritos con ella relacionados, sobre la base de un historicismo puramente basado en una hipótesis

evolucionista de superación y de novedad. Sorprende ver la enorme persistencia a lo largo de varios siglos de posturas o formulaciones literarias claramente arcaicas en tiempos de renovación exaltada y generalizada. Quizá un buen campo de experimentación para esto sea nuestra literatura religiosa del siglo XV.

Vivida reglamentariamente como liturgia, catárticamente expresada, oída e imaginada en el ámbito de la predicación o de la recitación que se apropia de los recursos juglarescos; vista como un espectáculo teatral, o, en fin, imaginada personalmente, contemplada, con los adminículos del libro, de la iconografía o de ambos simultáneamente; de cualquiera de estos modos, la Pasión es el centro de gravedad de la vivencia de la espiritualidad. Me atrevo a decir que no sólo de la espiritualidad, sino también de la propia actividad intelectual de numerosas personas o grupos de personas cuya única relación con el libro, por ejemplo, es la instrumental religiosa.

Protoliteratura pasional

Las consecuencias literarias textuales, si se quiere, de todo esto son bien conocidas. Entre las primeras manifestaciones más acabadas de la nueva línea teológica y devota están, naturalmente, los textos sobre la Pasión, materializados en formas varias, dramáticas, líricas, narrativas. No entro en el problema cronológico del afloramiento de los varios géneros, porque los argumentos en favor de la precedencia de los *plancti* latinos y vulgares y la hipótesis del desarrollo de un teatro pasional desde éstos son tan poco convincentes o tan convincentes como las que defienden la precedencia del teatro latino pasional¹.

1. Véase Sticca 1970, 41-42, 122-133; Castro Caridad 1996, 171-179. Ello, naturalmente, sin contar con la precedencia absoluta de una versión narrativa: la *Passion de Clermont-Ferrand*, a la que más

Hablemos del teatro pasional, representado por la pieza de Montecassino (s. XII) y por las incluida en el mismo manuscrito de los *Carmina Burana* (s. XIII), o nos refiramos a los abundantes *plancti* latinos que menudean por las mismas fechas, parece que, a efectos reales, nos las habemos con textos que pertenecen a una categoría esencialmente utilitaria, acaso necesaria para realizar una comunicación interior en el ámbito de las órdenes o pastoral mucho más amplia que la que cupiera en los estrechos límites de los profesionales de la teología o de los *oratores*. En uno y otro caso, simultáneos a su proliferación son los datos sobre el enriquecimiento de las prácticas litúrgicas pascuales con el canto de plantos más o menos complicados.

Desde el siglo XII es probable que el *planto*, en un principio en latín, quedara incorporado opcionalmente a algunas partes de las celebraciones del Viernes Santo. En el XIII, se documenta en Tolosa de Francia la incorporación de un planto en el oficio de Tinieblas de Viernes Santo, al final de maitines, en el curso del cual dos cantantes lo entonaban¹. En testimonios más tardíos, la ceremonia del planto era opcional, y se localizaba en la misa vespertina de Viernes Santo, al final de la *Adoratio Crucis*, en un lugar que, como ya estableció Young, es apropiadísimo, a la vista del *pathos* derivado también del canto de los *improperia*. Suelen ser también dos o hasta cuatro los oficiantes, como en el caso de Cividale².

En la Península Ibérica, se documenta la ceremonia en iglesias orientales. El testimonio europeo seguro más antiguo lo rescató Donovan; es insular, data del siglo XIII y se localiza en Mallorca, en cuya catedral y en el curso del oficio de *tinieblas* de Viernes Santo, tras el

abajo me refiero brevemente.

1. Young 1933, I, 503. Véase, también, Castro Caridad 1996, 189-190.

2. Young 1933, I, 503.

último de los responsorios de maitines, antes de laudes, tres cantantes —quizá representando a san Juan, a María Magdalena y a la Virgen— alternaban los lamentos con un estribillo en lengua vulgar —*Ay, ten greus son nostras dolors*— que, aunque es de hecho traducción de uno latino, quizá permita suponer que todo el planto se cantaba en catalán. Debía ser costumbre de otras catedrales¹.

Pero simultáneamente o, incluso, antes de los testimonios propiamente litúrgicos o para-litúrgicos, el planto adquirió carta de naturaleza teatral cuando se incorporó a las representaciones pasionales más antiguas, como la de Montecassino o de las dos piezas de los *Carmina burana*, de los siglos XII y XIII. Precisamente, en la primera y en la más extensa de las otras dos, los plantos son las únicas partes en lengua vulgar², con sobrecarga de elementos apócrifos y estilemas pasionales y de *pathos* teatral. En ambos casos, la aparición de la Virgen y el canto del planto ocurre después de la crucifixión, como en los textos evangélicos³.

En la más antigua de Montecassino, sólo hay tres versos en boca de la Virgen al final del último de los folios conservados del manuscrito incompleto, por lo que no se sabe ni la extensión del planto ni la posible participación de otros personajes, aunque las notas musicales que lo acompañan apuntan, quizá, a un canto coral⁴. Todavía se discute, además, si estos versos han

1. Donovan 1958, 135-136. López Yepes 1977 rescató algunos textos, entre ellos un planto latino, que, a pesar de sus argumentos, no parecen relacionados con prácticas litúrgicas o teatrales (véase Delgado 1987); más recientemente, pueden verse las ediciones de la *consueta* mallorquina y de otros textos en Castro Caridad 1997, 233-243.

2. Véase una edición del texto de Montecassino en Sticca 1970, 66-78; y en Young 1933, I, 530-531.

3. Sobre esta cuestión estructural, que me parece importante, véase lo que escribo en el capítulo siguiente.

4. Sticca 1970, 104.

sido o no una adición posterior, como piensa parte de la crítica atendiendo a razones históricas y, sobre todo, paleográficas¹. No obstante, la de Montecassino es una pieza original a todos los efectos, que quizá abarcaba desde los momentos previos a la Pasión, hasta la Resurrección, y que emergía, en principio, de un espacio con bastantes novedades de toda índole, tanto técnicas como temáticas, las necesarias para producir una pieza verdaderamente teatral, que crea espacios dramáticos, caracteres y una acción esencialmente distinta de la litúrgica y de la histórica². Sea cual sea, así, el modo de inserción de la *lamentatio Mariæ*, es un hecho que está suturada correctamente en la trama de la Pasión —no importa si al tiempo de escribirse ésta o poco después— y que, tanto desde el punto formal como temático, esos tres versos están en la línea de la *lamentatio Mariæ* romance, escritos quizá en tetrásticos monorrimos —faltaría un verso para completar la estrofa—, como otros especímenes pasionales que aflorarán en el siglo siguiente, y beneficiándose de algunos tópicos temáticos y estilemas esenciales del género³.

En la segunda de las piezas latinas del códice de Benediktbeuern, los plantos de la Virgen en alemán se completan con otra serie en la que ésta y san Juan alternan los cantos en latín, siguiendo una tradición más acorde con la liturgia del día de Viernes Santo, en la que se cantaban himnos con esa alternancia⁴.

1. Sobre la cuestión, véase Edwards 1977, 24-25, así como también el trabajo de Mancini citado en la nota siguiente.

2. Edwards 1977 ha distinguido cada uno de estos vectores, incluyendo tanto aspectos de elaboración histórica y alteridad, cuanto supuestos innovadores, como la importancia de la iconografía más primitiva para alimentar la creación de espacios no sólo mentales (véase, para esto, págs. 86-122). Algunos de estos parentescos habían sido sugeridos por Sticca 1970, 92-94.

3. Véase Mancini 1981, 144-145.

4. Véase Young 1933, I, 499, 501, así como también lo más

En el ámbito de la Rumania, conservamos un significativo abanico de plantos exentos en sus distintas lenguas, que van desde los puramente líricos y susceptibles de ser utilizados en un contexto litúrgico, hasta aquellos otros que parten de un primer grado textual latino y son verdaderos textos contemplativos para ser oídos o leídos¹.

En el primer tipo, habrá que incluir el famoso *Augats, senyos qui credets Deu lo payre*, que, a juzgar por su implantación manuscrita y por sus orígenes —ha sido relacionado con las casas de canónigos agustinianos de la reforma de san Rufo—, se convierte en un importante testimonio del uso para-litúrgico de este tipo de textos². Si en efecto se trata de una pieza producida en el ámbito de las casas de canónigos regulares, los destinatarios inmediatos son todos los posibles asistentes a los oficios de Semana Santa; y no debe olvidarse que en ese mismo ámbito se desarrolló también una trama de traducción de textos homiléticos y de predicación a los laicos esencial no sólo para su formación, sino para la creación de primer corpus de textos religiosos en lengua romance.

Por lo que a la audiencia se refiere, resulta muy importante el caso de la pieza de Montecassino, en la medida que la única intercalación en lengua romance es, precisamente, el planto que, según algunos, obliga a pensar en destinatarios laicos, por más que sobre esto habría mucho que discutir, sobre todo atendiendo al índice de alfabetización y de dedicación a los menesteres religiosos, no siempre ideal, de toda la *gran familia*

arriba indicado con lo que se anota en el capítulo III. Para un estudio más profundo, véase Sticca 1970, 133-144.

1. Véase el cómodo índice de *Grundriss*, VI-2 (Jauss 1968, 46-47, 50, 95-96). Más abajo vuelvo sobre el asunto.

2. Un estado de la cuestión y una nueva edición del texto la ofrece Izquierdo 1994, quien, además, insiste en las relaciones con otras *lamentationes* en lengua vulgar relacionadas con *Augats*.

que engloba una institución monástica importante¹.

Quizá, sin embargo, muchos de los plantos marianos versificados del siglo XIII son ya textos de segundo grado, que pueden tener un destino litúrgico, de representación en ámbitos de cohesión espiritual y reglamentaria —cofradías, por ejemplo— e, incluso, que también formarían parte de los textos para ser leídos individual o colectivamente. En muchos aspectos, tienen una dependencia indiscutible de textos latinos que hoy conocemos bien, de los que en algunos casos son mera traducción. Ocurre esto sobre todo con los derivados de ambientes monásticos, cistercienses sobre todo.

Desde la primera mitad del siglo XIII, como otras literaturas románicas, la española es testimonio de esa difusión de los nuevos enfoques pasionales. Uno de los más antiguos y difundidos ejemplos de la repercusión es el planto en prosa *Quis dabit*, atribuido al cisterciense Ogier de Leodiceo, aunque figura a nombre de san Bernardo o san Agustín en numerosos manuscritos². Éste o uno de sus *rifacimenti* sirvió de base a Gonzalo de Berceo para su *Duelo de la Virgen*, que representa una recreada perspectiva de los aspectos más efusivos y afectivos de la *compassio Mariae*³. Berceo no renunció a incorporar en su obrita una serie de elementos que han de relacionarse, por un lado, con el deseo de dar mayor contenido teológico-pedagógico al original latino y, al tiempo, con determinadas devociones pascuales arraigadas o arraigándose en el ámbito laico. Hoy vemos a Berceo como uno de los campeones de la reforma conciliar europea de principios del siglo XIII, surgida a

1. Edwards 1977, 54-56.

2. Véase ahora Bestul 1996, 52-53, a pesar de que ignora o calla muchos aspectos de la tradición romance medieval en un sorprendentemente pobre capítulo dedicado a la Pasión en lenguas vernáculas (64-68).

3. Dutton 1975. De la misma época debe ser la adaptación en versos provenzales publicada por Mushacke 1890 [1975].

raíz de la aplicación generalizada de los presupuestos y principios del IV Concilio de Letrán. Y esta circunstancia no es, desde luego, ajena a un poema como el *Duelo de la Virgen*, de finalidad más pedagógica que contemplativa y literaria.

La de Berceo, como quizá también la versión provenzal citada o la vieja veneciana¹, no tiene un directo enclave litúrgico. Es posible que sus mismos originales latinos sean ya el resultado de la puesta en texto de tradiciones latinas y vulgares esencialmente utilitarias y para-litúrgicas; aunque ello no es óbice para que en estos textos que acabo de mencionar no vuelvan a aflorar sus dependencias de tradiciones poéticas del planto que no sólo eran religiosas, sino también propias de la poesía funeral de todos tiempos y geografías².

No puede decirse que la literatura pasional española fuera de maduración tardía y crecida al abrigo de otras corrientes que vinieron a fundirse con y a enriquecer la anteriormente mencionada. Las reformas lateranenses supusieron un cambio sustancial no sólo en la Iglesia, sino también en el papel de los laicos y su conocimiento y participación en los avatares sociales y religiosos de la fe. De ahí arrancan las primeras contemplaciones literarias peninsulares, como, más adelante, al calor de otras reformas también teológicamente cristocéntricas, se acentuará la literatura pasional de índole contemplativa. Me refiero, claro está, a la línea de las tradiciones devotas franciscanas y al culto de la Pasión en los ambientes laicos de las cofradías por esa orden y otras mendicantes promovidas. El de Berceo es, por ahora, un caso extraordinario en el ámbito de Castilla, aunque nada tendría de particular que pudiéramos ir viendo

1. Véase Linder 1898.

2. Para toda esta cuestión puede consultarse De Martino 1975. Referente a España, Filgueira Valverde 1977. A algo de ello me he referido al estudiar los plantos incluidos en la *Historia troyana polimétrica* (Cátedra 1994).

poco a poco desecada esa enorme laguna que tenemos entre el siglo XIII y la segunda mitad del XV con muestras de las devociones pasionales más laicas que monásticas o puramente litúrgicas¹.

Si teatro monástico y planto mariano empiezan siendo realizaciones textuales simultáneas y, desde el principio, están abocándose a la complementariedad, los poemas narrativos pasionales en lengua vulgar parecen, en sus orígenes, una variante más de estos nuevos útiles emergentes. Muy antiguas —en algún caso anteriores a las piezas dramáticas y a los *plancti*— son también las narraciones pasionales en el ámbito de la Romania. Por las características de los más antiguos especímenes, es evidente que se trata de textos que descansarían sobre lo oracional, pero no desmembrados de unas prácticas litúrgicas, sino muy relacionados con ellas, incluso complementaria o convergentemente. Al menos, así ocurre en la más antigua narración, la que empieza «Hora vos dic vera raizun», que llamamos *Passion de Clermont-Ferrand* y que remonta al siglo XI —en adelante *PCF*—. Sus relaciones con los poemas hagiográficos y la utilidad para-litúrgica, por un lado, está avalada por conservarnos la música, *indicio* también de *oralidad*, con la que era cantada, al menos los primeros versos². Pero la impronta e, incluso, la condición técnica oracional queda patente en algunos de los raros comentarios del autor a la historia evangélica, en un arcaico despunte de la individualidad³. La pre-fosiliza

1. Véase, al respecto, López Yepes 1977; García de la Concha 1982.

2. Según Zumthor 1954, 83-85, la *Passion* formaría parte de los tropos de los maitines del Viernes Santo. Véase, matizando esto, Avalle 1962, 95. Para el *indicio de oralidad*, Zumthor 1989, 41-43.

3. «O *Deus*, vers rex, Jesu Crist, | ci tal don fais per ta mercit, | chi per huna confessiõn | vide perdone al ladrun, || nos te laudam et noit e di, | de nos aies vera mercit; | tu nos perdone celz pecaz | qu'e nos vetdest tua pietad» (vv. 301-308 [Avalle 1962, 114]). Hablo de arcaico despunte de la individualidad que, de

ción y dependencia textual se aprecia por el hecho de seguir casi al pie de la letra una concordia evangélica, que, como en la mayoría de los textos medievales de la Pasión, supone un tejido previo, un *compositum* —por tanto, verdadero texto de segundo grado— abierto, sí, a la ampliación —y a la reducción, como se aprecia en la *Passion*—, pero invariable en su trama primaria¹. Será ésta la marca fundamental de estas pasiones arcaicas, que, además, apuntarán una tímida apertura al Nuevo Testamento, a los libros litúrgicos, como el Breviario, teniendo en cuenta la liturgia de la Semana Santa y, excepcionalmente, a algún texto apócrifo². El arcaísmo teológico de la *Passion* se patentiza en variados aspectos, como la dependencia de la Glosa, de Beda o de san Ambrosio, pero especialmente en el nulo desarrollo de alguno de los que serán temas centrales modernos, como el papel de la Virgen, que está aquí reducido a sus mínimos evangélicos, si se quiere a los mínimos propios de una liturgia tradicional, o en la sobriedad de la construcción retórica y ausencia de elementos nuclearmente dramáticos, como el diálogo entre los personajes³.

Esto nos sitúa, por un lado, en un estadio primitivo del desarrollo del género de los poemas narrativos sobre la Pasión y, por el otro, nos permite arriesgar —suponiendo una sincronía entre estas tempranas narraciones y los primeros *plancti*—, una cierta y diferenciada especialización de los géneros, quizá complementaria si es que damos relevancia al aprovechamiento del planto en los testimonios más antiguos que hemos visto

tomarlo al pie de la letra, tendríamos que identificar al autor y a sus oyentes con personas religiosas: *nos te laudam et noit e di*.

1. Varios problemas estructurales, sin embargo, son tratados por Illingworth 1988.

2. Propone este conglomerado Mancini 1983, 142.

3. Avalle 1962. Sólo «sul filo perfino repetitorio (...) sarà anche possibile cogliere qualche sugestione patetica», quizá realzada también por la música (Mancini 1980, 141).

del teatro pasional para-litúrgico¹.

Esta sincronía de géneros pasionales románicos entre los siglos XI y primera mitad del XIII explicaría también el entramado de una traducción recreada como el *Duelo* de Berceo. Pero los textos pasionales del siglo XV, naturalmente, suponen la superación de los límites ceremoniales o litúrgicos de la Pasión de Cristo y un rebosamiento real de la nueva teología de la Redención, que se va concretando por muy variados caminos en todos los ámbitos sociales con cada vez más abundantes resultados literarios.

Es ciertamente difícil estar seguro de las condiciones de la recepción de los nuevos enfoques de la Pasión, pues que, aunque el cuerpo doctrinal varíe muy poco y podamos remitirlo a una realidad textual concreta, sí se diferencian los canales. La reiteración de motivos pasionales es posible que pueda achacarse a un tronco, pero será muy difícil en la mayoría de las ocasiones aislar las ramas del árbol por el que la savia doctrinal y literaria ha ido llegando a los textos terminales que poseemos². Voy a continuación a seguir refiriéndome a algunos de ellos.

Lecturas contemplativas No obstante, Keith Whinnom en algunos modélicos trabajos puso de manifiesto hasta qué punto era infundado explicar muchas de las particularidades de la poesía pasional del siglo XV a partir de algunas lecturas, mostrando al tiempo qué otras y qué líneas de pensamiento contribuyeron a fundamentar doctrinal y literariamente ese corpus poético, especialmente

1. Se le dedican sólo tres coplas, que glosan brevemente el paso *iuxta crucem* de san Lucas y añade la referencia a la profecía de Simeón (c. 83-85 [Avalle 1962, 115]), tomada al parecer de Beda, y que luego tendrá tanto éxito en sus desarrollo, dando lugar al tema pasional de las angustias o cuchillos de la Virgen.

2. Véanse las consideraciones de Whinnom 1963 [1994] a y b.

representado por las *vitæ Christi* y las pasiones castellanas de finales de siglo, la de Íñigo de Mendoza, la de San Pedro, la del Comendador Román, etc., a las que más abajo me referiré con más detalle. Matizaba así las opiniones de lo más granado de la crítica –Bataillon, Américo Castro, Le Gentil, López Estrada– que insistía en la responsabilidad de los principios de la *devotio moderna* para coadyuvar a la generación de este tipo de literatura¹. Esos trabajos pusieron orden en las suposiciones sobre las dependencias que la poesía pasional tenía con las lecturas contemplativas de raigambre sobre todo franciscana.

El libro más significativo que, según él, aunó el pensamiento contemplativo inicial de cistercienses y victorinos con las propuestas de él derivadas y promovidas por las órdenes mendicantes, sobre todo la franciscana, fue las *Meditationes Vitæ Christi* de Juan de Caulibus, que ahora podemos datar *c.* 1346 - *c.* 1364, y cuyo contenido es bien conocido. Narra, en esencia, la vida de Cristo desde los orígenes de la decisión del Padre para intervenir en la salvación del género humano a petición de los habitantes celestes y de sus ángeles, hasta después de la Resurrección. Concuerta, por un lado, los evangelios, selecciona definitivamente para la posteridad un corpus de leyendas apócrifas de tradición para-evangélica y patrística e interpreta la vida de Cristo no de acuerdo con un método exegético, sino presentándola como objeto de contemplación metódica. Integra a los lectores, por un lado, sirviéndose de abundantes explicaciones sobre cómo contemplar la vida de Cristo en tanto que acto de Redención; y, por el otro, usando de llamadas en estilo directo, para, desde la perspectiva humana de los afectos, recalcar el acto amoroso de la humanización de Dios para redimir al género humano². Las consideraciones, meditaciones

1. Whinnom 1963 [1994], 46-48.

2. El texto crítico completo se ha editado recientemente

o contemplaciones que hay a lo largo de la obra se vuelven sistemáticas al narrar la Pasión, que se reparte de acuerdo con un corsé horario al que más abajo me referiré al decir algunas cosas sobre liturgia y Pasión.

Conservamos algunos manuscritos peninsulares del texto latino. Pero no sabemos cuánto fue leído y oído, sin embargo, en lengua romance, puesto que sólo tenemos noticia de un manuscrito del siglo XV de la versión castellana, aunque sí son más numerosas las ediciones impresas. La traducción se contiene en el manuscrito 9526 de la Biblioteca Nacional de Madrid y debe ser de mediados de siglo; tiene por título *Vida de nuestro Señor Ihesu Christo segund el seráfico doctor sant Buenaventura*¹, mientras que un impreso barcelonés estampa en su portada: *La contemplacion dela vida de nuestro senor Ihesu Cristo*, título más ajustado a las expectativas de uso². El libro siguió reimprimiéndose y siendo lectura privilegiada a lo largo del siglo XVI³. Se puede calibrar la repercusión de las *MVC* en Castilla precisamente en el paso del siglo XV al XVI, al ser de las

(Stallings 1997). Para la parte pasional, véase Stallings 1965. Me referiré a las *Meditationes vitae Christi* con su acrónimo (*MVC*). Admito las conclusiones de Stallings 1965, VII («The *Meditationes Passionis Christi* rightfully belongs to the *Meditationes Vitae Christi* and that de work is in no way that of St. Bonaventure»), frente a quienes atribuían la parte pasional de la obra al santo y achacaban el resto a Juan de Caulibus, Jacopo Cordone o Bartolomé de Pisa. Para el libro en su conjunto, véase Fleming 1977, 226-232.

1. Para una descripción detallada, véase López 1921, 11; Castro 1973, n.º. 389; Reinhardt & Santiago-Otero 1986, 31, además de la descripción de *BETA*, n.º. 2557.

2. Véase descrito en *BETA*, n.º. 2432. Se imprimió en Barcelona, en casa de Pere Miquel.

3. Por ejemplo, Valladolid: Diego de Gumiel, 1510 (ejemplar en la BNM: R-512; véase López 1921, 12, y Norton 1978, n.º. 1310); Medina del Campo: Pedro de Castro, 1542 (ejemplar en Madrid: Descalzas Reales; véase López 1921, 12-13); Zaragoza: Agustín Millán, 1556 (ejemplar en la British Library 4805.a.10; véase López 1921, 14). Esto sin contar la ediciones latinas o las catalanas, que también se conservan manuscritas (véase Hauf 1982).

reformas religiosas, cuando se compactaban los orígenes del panorama literario que da soporte a las «corrientes espirituales afines» de finales de nuestra Edad Media¹, o cuando en esos mismos tiempos brota y se edita un tipo de poesía religiosa contemplativa y cristocéntrica de enorme éxito. Pero no podemos reunir muchos datos anteriores a 1470-1480 sobre la lectura y la repercusión de las *MVC* en Castilla, con pocas excepciones como el sermón al que más abajo me refiero y que publico en apéndice.

No es el caso de otros países. No considero necesario aquí referirme a rastros que han dejado las *MVC*. Pero ya desde finales del siglo XIV y sobre todo en el XV este libro, sus adaptaciones o derivados dieron en Italia, Francia o Inglaterra resultados poéticos homólogos a los nuestros de finales del XV por sus características y utilización². No obstante, el problema del uso de este libro se agrava por el hecho de representar una especie de *Ur-Text* pasional contemplativo cuya condición real de origen, por un lado, no conocemos muy bien, ni tampoco, por el otro, las relaciones con o dependencia de otros textos afines de los siglos XIII-XIV, que a su vez hayan sido utilizados con los mismos fines contemplativos.

No siempre llegó a sus lectores (y oyentes) en las mismas condiciones de integridad que se pueden apreciar en la versión definitiva del texto, la representada por la traducción castellana manuscrita e impresa citada. Sabemos, así, que del original latino se conservan versiones completas y abreviadas y no parece resuelto aún el problema de la génesis ni de la escritura. Añádase a éste el hecho de que el implante principal-

1. Véase Asensio 2000. Para la floración de impresos y lecturas, véase, además, Sáinz Rodríguez 1979, 35-56, 95-111.

2. Véase Cellucci 1938. Por lo que se refiere a la Península Ibérica, aparte el trabajo citado de Whinnom, véase la serie de obras de Hauf 1982, 1986; y Hauf & Benito Goerlich 1992. Otros casos aporto en Cátedra, en prensa.

mente meditativo de estos textos, así como también sus condiciones de libro devoto aplicable a determinadas situaciones lo abocaba, sobre todo en las traducciones, a perder sistemáticamente su condición original y a ser adaptado a las circunstancias incluso individuales de la persona. La fragmentación del texto en partes estará a la orden del día —por eso podemos ahora localizar manuscritos de alguna de las secciones— y una nueva *ordinatio* acorde con los intereses meditativos o contemplativos. Las *MVC* era obra abierta, en la medida que su relación práctica con la liturgia y con la meditación personal o colectiva permitía que se acomodara a circunstancias varias. Esto trajo como consecuencia que se pudiera fragmentar y, así, algunas de sus partes circularon independientemente, como la dedicada a la Pasión¹.

Así, pues, no será extraño que en muchas ocasiones no fuera directamente el texto canónico el que más se leyera o el que pudiera haber servido de modelo narrativo, intertexto o fuente, como gustábamos decir antes, sino diferentes versiones o, sencillamente, adaptaciones que se beneficiaran de éste o lo refundieran, a veces, incluso, sin un soporte textual, sólo oral, como cuando algunas partes de las *MVC* pasaban a otras modalidades, verbigracia el tratadito meditativo o sermón del que hablaré más abajo.

Pero, por lo que se refiere a la recepción de *estados* distintos de este verdadero *corpus* contemplativo, quizá un ejemplo valga más que mil (o una) afirmaciones. Uno de los pasajes más naturalistas de algunas pasiones castellanas, como la de Diego de San Pedro o de del Comendador Román, es el que recrea el motivo de la *extensio* en la Crucifixión. Whinnom señaló la depen-

1. Véase Hauf 1982. De traducción selectiva habla Ross al referirse a uno de los manuscritos ingleses (1997, 52). Bestul 1996, 13-25, sobre las cuestiones de autoría y re-elaboración, con una perspectiva teórica.

dencia de estos pasajes de la tradición contemplativa de las *MVC*, aunque era evidente que sobre todo Diego de San Pedro daba otros detalles y se recreaba en la crueldad del proceso algo más que Juan de Caulibus¹.

San Pedro optaba por uno de los dos modos de crucifixión referidos en las *MVC*, el que tiene lugar con la cruz en el suelo, precisamente el menos detallado. Este modo, sin embargo, se viene describiendo con mucho detalle en textos narrativos que es imposible recibieran el impacto de las *MVC* por razones cronológicas, como la *Vita beate Virginis Marie et Salvatoris rhythmica* (c. 1250), o en otros cuya dependencia de las *MVC* es discutible, verbigracia el *Livre de la Passion* (s. XIV), donde se recrea con más detalle aún². Pudiéramos deducir que se trataba de un tema preferentemente poético, si no fuera porque lo vemos casi en los mismos términos en uno de los más difundidos textos compasionales, el *Dialogus beatae Mariae et Anselmi de passione Domini*, de donde pasó a no pocos textos en prosa y en verso³.

1. Whinnom 1994 [1963], 51-52; para San Pedro, Severin & Whinnom 1976, 20-21. Para el texto concreto de las *MVC*, véase Stallings 1997, 270-272.

2. Frank 1930, 44-46, vv. 1299-1360. A poca costa, sin embargo, se podría hallar en otros textos poéticos y dramáticos de ámbito románico y anglosajón.

3. «Audi, Anselme, quod modo referam nimis est lamentibile, et nullus evangelistarum scribit. Cum venissent ad locum Calvariae ignominiosissimum, ubi canes et alia morticina projiciebantur, nudaverunt Jesum unicum filium meum totaliter vestibus suis, et ego exanimis facta fui; tamen velamen capitis mei accipiens circumligavi lumbis suis. Post hoc deposuerunt crucem super terram, et eum desuper extenderunt, et incutiebant primo unum clavum adeo spissum quod tunc sanguis, non potuit emanare ita vulnus clavo replebatur. Acceperunt postea funes et traxerunt aliud brachium filii mei Jesu, et clavum secundum ei incusserunt. Postea pedes funibus traxerunt, et clavum acutissimum incutiebant, et adeo tensus fuit ut omnia ossa sua et membra apparerent, ita ut impleretur illud. Psalmi: Dinumeraverunt omnia ossa mea (Psal. XXI. 18). Et tunc impleta fuit prophetia ipsius David, id est ipsius Christi,

Sin embargo y a pesar de la cercanía para con el texto del *Dialogus*, San Pedro¹ da algún detalle divergente, como, por ejemplo, el enclavamiento de los pies de Cristo con la cruz levantada —no cuando aún estaba en el suelo, según se lee en el *Dialogus*—, forzándolos en tensión con una cuerda. Es posible que alguna representación iconográfica prestara también inspiración para la recreación sampedrino², pero por ahora hemos de considerar que él y otros homólogos castellanos dependerían de una de las compilaciones contemplativas más leídas durante el siglo XV, la *Infancia Salvatoris*. He aquí enfrentados los fragmentos correspondientes de ésta y de la *Pasión trobada*³:

dicentis in psalmo: Audi filia, et vide (Psal. XLIV, 11). Quasi diceret filius meus: Audi, charissima mater mea, sonum malleorum, et vide qualiter manus meas et pedes meos confixerunt; et nemo mihi compatitur, nisi tu sola mater mea electa. Audi filia, et compatere mihi. Hæc audiens et videns, gladius Simeonis cor meum et animam magno labore, et fuit adeo alte suspensus quod ejus pedes nusquam attingere poteram. Et cum erectus fuisset, tunc propter ponderositatem corporis omnia vulnera lacerata sunt et aperta, et tunc primo sanguis de manibus et pedibus copiosius emanavit. Ego autem induta fui quadam veste, qua mulieres regionis illius uti solent, qua tegitur caput et totum corpus, et est quasi linteum; et fuit ista vestis tota respersa sanguine» (PL, 159, col. 283). Para el *Dialogus*, véase Bestul 1996, 53-54, 126-127. La relación la señala también Severin 1973, 32.

1. Como señala Severin, la descripción se presenta en parecidos términos en otros narradores pasionales castellanos, como Román, Padilla o Montesino (1973, 32).

2. Pongo un sólo ejemplo coetáneo de San Pedro. En el *diatessaron* o concordia evangélica pasional publicada durante el siglo XV en castellano, a la que más abajo me refiero, figura, entre otras, una xilografía del acto de la Crucifixión, en el que Cristo está tendido sobre la cruz, un judío clavetea una mano, otro barrena el leño para enclavar los pies, y otro está en acto de tirar de una soga atada a la otra mano de Cristo. Pero con echar un vistazo a los retablos esculpidos de la Renania y otras regiones centroeuropeas se puede presentar una larguísima lista de estas representaciones patéticas.

3. El texto de San Pedro según Whinnom & Severin 1979, c. 167 y 170-176. Para la *Infancia Salvatoris*, transcribo y edito el texto

Y como ya lo llegaron
sin piedad ni mesura,
mil traidores d'Él traxeron
y muy rezió le quitaron
la su pobre vestidura.
Mira si pena sintió
cuando le fue quitada,
mira quién jamás pensó,
mira quién jamás oyó
crüeldad así passada:

que al tiempo que se açotó
la su carne delicada,
que toda se le abrió
con la sangre que salió
tenié la ropa pegada.
Y como ge la quitaron
con ira muy furiosa,
como con fuerça tiraron,
los pedaços le sacaron
d'aquella carne preciosa.

[...]

Con muy presta voluntad
aquel cuerpo consagrado,
llagado sin piedad,
con paciencia y humildad
hizo luego su mandado.
Como tendido lo vieron
los que assí ge lo mandavan,
allí señales hizieron
dó sus manos estendieron
y dónde sus pies llegavan.

Y después que señalaron
el Señor fue levantado,
y luego la cruz tomaron,
y por allí foradaron
por donde havién señalado.
Y allí otra vez tendieron
al Rey nuestro do primero,
y del un braço le asieron,

E desque llegaron al dicho monte Calvario, que era lugar fediondo en el qual echavan las animalias muertas, aparejáronse para lo crucificar. E devéys saber que la mayor parte de Iherusalem eran venidos a ver este tan grand fecho. Estonce los cavalleros hizieron desnudar a Ihesu Christo. E quando lo desnudaron, todas las llagas de los açotes se refrescaron e quedó bañado en sangre [...]

Otros dizen que tendieron la cruz en tierra e hizieron a Ihesu Christo tender encima. E tomáronle la medida de los braços e de los pies para fazer los forados; e después tiráronlo e fizieron los forados con una barrera. E después tomáronlo e pusieronlo encima e clavaron luego la mano derecha. E con el grand dolor todos los nervios de las manos se encogieron, en manera que quando vinieron a clavar la otra mano no llegava al forado, por lo qual fue forçado que la tirasen por fuerça fasta que llevo e la clavaron, por lo qual todas las junturas de los

y un grueso clavo metieron por la mano y agujero.

Y tales golpes le dieron porque estuviese bien fuerte, que sus nervios se encogieron y aquellos dolores fueron más mortales que la muerte.

Y passados a enclavar la mano que descansava, queriendo el clavo hincar, no la podián allegar a do barrenado estava.

Porque como ya contaron los metros que he proseguido, al tiempo qu'el otro echaron que los nervios se apretaron y estava el braço encogido.

Y tal ensayo pensaron a fin que mucho penasse: a la muñeca le ataron sogas, de donde tiraron porque la mano llegasse.

Pues para bien la allegar a do estava el agujero, debes, peccador, pensar lo que podié redundar de caso tan lastimero; que como rezió tiraron por vengar allí sus sañas, sus pechos descoyuntaron, las ternillas le sacaron, penetraron sus entrañas.

Pues la mano ya llegada a su lugar, contemplad con qué premia fue clavada y crudamente llagada sin ninguna piedad. Y habiendo esto acabado la cruz en alto pusieron, y havién de piedra ordenado donde el pie fuesse hincado, el qual luego allí metieron.

braços e delos pechos se descoyuntaron e salieron fuera de su lugar. E después alçaron la cruz ante que clavasen los pies, por lo qual pendía el cuerpo solamente de las manos. E tanto era estirado de suso e los nervios encogidos que no llegavan los pies con grand parte al forado. Estonce ataron una soga a los pies e tiraron tanto por fuerça fasta que los fizieron llegar al forado e los clavaron. E en esta manera estava estirado en la cruz como está el pargamino en el arco. E aquí se cumplió el dicho del profeta que dize: «Foradaron las mis manos e los mis pies e contaron todos mis huesos».

Contemplación. ¡O, alma devota, contempla aquí qué dolores podía el Señor padescer en todos aquellos estiramientos e cómo corrían ríos de sangre que salían de los grandes forados de los clavos hasta que llegavan a tierra! Considera otrosí en cómo Aquel que es obispo de los bienes avenireros cómo, estendidas las manos, ofresce la ostia por nos sobre el altar de la cruz, conviene a saber la su preciosa carne. Considera otrosí qué dolores sentía la su dilectissima Madre e sant Joan e las otras hermanas amigas de nuestra Señora e de su Fijo, veyéndolo puesto en tanta aflicción.

Y como en alto tovieron
la cruz aquellos malvados,
con la fuerça que pudieron,
de sus sanctos pies asieron,
y fueron presto clavados.
Allí el cuerpo se acabó
todo de descoyuntar,
que en las piernas no quedó
hueso que no se apartó
de su juntura y lugar.

Como ya he expuesto en otro lugar, no hay que confundir la *Infancia Salvatoris* —en adelante *IS*— con el evangelio apócrifo del mismo título. En la versión castellana impresa hacia 1493, empieza: «Aquí comienza el libro que se dize infancia Saluatoris. El qual compuso sant Bernardo abbad de Carauaca. El qual tracta desde el nascimiento de nuestra Señora fasta que subió a los cielos». La *IS* no es, desde luego, una obra bernardiana, pero tampoco estaba reciente su traducción castellana en 1493. Figuraba en bibliotecas de monasterios franciscanos masculinos y femeninos, como, por ejemplo, en el de la Visitación de Madrid (1460), en el que era utilizada seguramente para la lectura cíclica en el refectorio. Pero hay testimonios más antiguos de su difusión, como, por ejemplo, el de Francesc Eiximenis en su *Vida de Jesucrist* —en adelante, *VJ*—, que distingue perfectamente entre el apócrifo y condenado por la Iglesia y el nuestro, en el que «se contienen muchas cosas muy devotas de la infancia de la Gloriosa e de su Fijo». Reconoce además que ha tomado de él pasajes prestados para su *VJ* y que el libro se puede encontrar «en los monasterios antiguos de los monjes negros», en concreto en el de San Martín de Canigó¹. No deja de

1. Para las referencias a catálogos y demás cuestiones, remito al lector Cátedra 1999, 25-27, que aprovecho aquí en lo referente a la *Infancia Salvatoris*.

ser significativo que uno de los manuscritos castellanos de la obra de Eximenis lea *clunigo*, en vez de *amigo* o *canigo*, como otros. ¿Es posible que la lectura correcta sea la primera, como *cluniego* ('cluniacense')? Aparte puesto el testimonio de Eximenis, que sabemos no siempre es fiable, se plantea un problema para la consideración de los orígenes de la *IS*, que, precisamente, en la versión castellana incunable se atribuía a san Bernardo.

Es claro, sin embargo, que la *IS* es uno de los ríos en los que desemboca un caudal que fertilizó también las *MVC*; es posible que parta de una de las que parecen versiones breves de esta obra, que constaba de cuarenta capítulos, frente a los ciento ocho de la versión definitiva. Con el mismo título tuvo buen éxito en latín y en otras lenguas vulgares, como el italiano, según se echa de ver por la abundancia de manuscritos e impresos de los siglos XV y XVI¹.

El problema del origen de la *IS*, sin embargo, sigue en pie, en la medida que, por un lado, la relación textual estrecha que tiene para con las *MVC* es tal que no se puede negar e, incluso, sostiene una dependencia textual directa. De hecho, es normal que la *IS* se identifique en las bibliografías con las *MVC*. Sin embargo, y por otro lado, en ese caso no parece tratarse de una versión reducida sin más sentido que el crear unas *MVC pauperum*. De hecho, no sólo hay reducción, sino cambio del sentido de la obra merced a una reestructuración formal y temática que, aunque superficial a veces, puede prestar a la *IS* una faceta teológica y contemplativa distinta.

Sin atender a las diferencias temáticas, en una lectura primera se advierte que en la *IS* no figura todo un cañamazo teológico y exegético que da razón de ser

1. Véase, para la versión italiana impresa, la lista de Schutte 1983, 211-212; para las versiones italianas de las *MVC*, Vaccari 1952.

a las *MVC*, como, por ejemplo, las razones de la Redención; no están episodios de calado teológico y literario, como la disputa entre Misericordia y Verdad. La línea teológica que implican los orígenes de la Redención se sustituye por otra histórica más primaria que, tomando los hechos desde el nacimiento de la Virgen, concentra la atención redentora en ella. A partir de los textos apócrifos de la *Vita Mariæ*¹, se pergeña un capítulo preliminar –más concretamente, el primero y el primer párrafo del segundo– sobre la vida de sus padres y su infancia hasta la presentación en el templo. Después sigue con la historia de María enclaustrada tal como se puede ver en las *MVC*, a la zaga de la historia atribuida a santa Isabel de Hungría, que, curiosamente, no se menciona en esta obra y sí en la *IS*, dato que naturalmente no tiene por qué ser demasiado significativo para sostener una relación textual inversa a la razonable. Después es fácil seguir la línea histórica tal como se encuentra en las *MVC*, pero notando siempre una diferencia de espíritu en los aspectos ya señalados y en las mismas llamadas a la contemplación, mucho menos interiorizadas, según me parece, que las de las *MVC*.

El autor o refundidor de la *IS* parece querer provocar antes la compasión por el lloro que por la contemplación afectiva o intelectual. Por eso se aprecian compendiados y ordenados los pasajes susceptibles de contemplación, mucho más difusos en las *MVC*, aligerándolos del peso de las citas patristicas, como las de san Bernardo, o de la exégesis bíblica implícita en los comentarios. Se recrea en aspectos maravillosos y acentúa tonos afectivos, sustituyendo los aspectos más envarados, subrayando así el calado afectivo del original. Huye en mayor medida aún que el autor de las *MVC* de referencias al Antiguo Testamento, decantándose por el uso de la figura y de la tipología en el

1. Véase Beyers & Gijssels 1997.

espacio neotestamentario.

La idea de crear un libro de historia mariológica al par que cristológica se echa de ver en la conclusión de la *IS*, pues que, tras de las meditaciones sobre Pentecostés, se cierra con la vida de la Virgen después de la Ascensión de Cristo y con su Asunción.

El carácter teológico y pragmático de la *IS* fue, sin duda, percibido por los editores del siglo XV y, así, en el incunable burgalés, se añaden, como complemento de lectura, unos *Miraglos de nuestra Señora* y un *Sermón* de la visión de san Pablo¹, hagiografía y tema escatológico que redondea aún más el libro como devocionario para la lectura privada. Esos *Miraglos* son una muestra también de que el diseño mariológico calaba como pocos, a juzgar por la misma introducción de esa sección:

Aqui se acaba la leyenda del libro llamado *Infancia salvatoris*; e por que todas las gentes son obligadas a tener esta Señora por su socorro e amparo, en lo que adelante se seguira se recontaran algunos miraglos della, los quales serán para provocar a devoçion los oyentes [fol. 52v].

Este corsé narrativo, en el que está implícita una lectura también mariológica de la Redención, es, precisamente, el que subyace a la literatura teológica y espiritual de los siglos XII y XIII y ya resulta francamente arcaico a finales del siglo XV en la España de las reformas. Se trata del mismo corsé que tiene, entre otras obras, la de Berceo o la extraordinaria *Vita beate Virginis Marie et Salvatoris rhythmica*.

En todo caso, y sea cual sea el dudoso origen del texto original la *IS* y su relación con las *MVC*, sirve para apreciar esa larga duración de las modalidades literarias espirituales a la que me he referido y me seguiré refiriendo a lo largo de este capítulo.

Así pues, y como vamos viendo, el abanico de

1. Ambos textos editados por Fradejas Lebrero 1993a y b.

hipotextos para la recreación personal o literaria de la Pasión no se redujo nunca a las *MVC*, aunque este libro parezca el más influyente con mucho hasta entrado el siglo XVI. Voy a seguir recordando sólo algunas, aunque el lector observará que he procurado seleccionar aquellas en las que el componente narrativo está por cima del teológico.

Una buena parte de la imaginería del dolor llega, por ejemplo, a partir de la obra de san Buenaventura, en especial el *Lignum vitæ* o la *Vitis mystica*¹. De la primera disponemos de una traducción castellana que forma cuerpo con otros tratados de san Buenaventura auténticos y espúreos, impresos en Sevilla por Ungut y Polono en 1497². Es posible que se hicieran otras versiones anteriores, por cuanto la citada parece arrancar directamente del modelo *editorial* parisino de los opúsculos de san Buenaventura, reeditados muchas veces en libritos manejables de bolsillo. Pero parece que estos textos formaron parte del río de ideas pasionales que inundó la conciencia de los cristianos del siglo XIV y XV. La obra de san Buenaventura y sus ideas sobre la Pasión fueron canalizadas por la predicación y, por supuesto, por medio de los libros que las realizaron narrativamente, como las *MVC* o la *IS*.

Aligerando la exégesis alegórica y simplificando la narración bonaventuriana, el *Stimulus amoris* de Jacobo de Milán retoma la meditación sobre la Pasión de Cristo y se convierte en uno de los textos más difundidos. Dos manuscritos de la traducción castellana y una edición incunable —además de la versión portuguesa y catalana— demuestran que fue una lectura privilegiada³.

1. Para los aspectos compasionales y pasionales de la producción bonaventuriana, véase Gilson 1924, Fleming 1977, 11, 204-206, y Bestul 1996, 45-47.

2. Véase Vindel 1949-1951, V, 277.

3. Para la edición incunable de Toledo: Hagenbach, *c.* 1500, véase *BETA*, n.º. 2368. Los manuscritos pertenecen uno a la biblioteca de El Escorial y otro a la Biblioteca Menéndez Pelayo.

Si, como más arriba se ha dicho, el tronco común de estas ideas pasionales puede aislarse, es muy difícil seguir la vías por las que la savia lleva estas ideas a los extremos del árbol. Trataditos para la meditación o grandes compilaciones sobre la vida de Cristo son suficientes para la formación de los temas, como se puede ver en textos como *Vida de Jesucrist* de Eximenis, de amplia difusión en castellano merced a los manuscritos de su traducción antigua, quizá de principios del siglo XV, y de la edición incunable de la de fray Hernando de Talavera¹. Ya me he referido a esta enciclopedia cristológica más arriba y volveré a tener en cuenta luego algunos puntos de su sección pasional, que se difunde separadamente del resto.

Este corpus textual era, naturalmente, vasto. Las más significativas obras se podían leer también en castellano. Es el caso, por ejemplo, del *Horologium sapientiae* de Suso, del que se conserva una versión con el título *Libro que es llamado Relox dela sabidoria* y que era una de las más difundidas a partir del siglo XIV. Quizá un sólo manuscrito de la versión castellana sea poco, sobre todo tratándose de una obra de la que se conservan más de sesenta códices de la traducción francesa, debida a un franciscano, aparte las ediciones; más de veinticinco de la italiana; y una porción importante de manuscritos y ediciones de los siglos XV y XVI en lengua holandesa, boemia, inglesa, en sueco, húngaro, etc.²

Es indudable que el *Horologium* prestó una base teórica importante a la meditación de la Pasión, en especial por lo contenido en su libro primero, y que, incluso, contribuyó a difundir indirectamente las

1. Véase, para la versión antigua, Hauf 1983, de cuyos estudios sobre la *Vida de Jesucrist* estamos pendientes para el conocimiento de su recepción en Castilla.

2. Véase la edición crítica de Künzle 1977, 250-276. No menciona la existencia de una traducción española.

representaciones pasionales de algunos de los textos latinos que más arriba se han mencionado y que Suso incorporó¹. No obstante, la forma dialogada entre el Discípulo (el lector meditativo) y la Sabiduría (Cristo) y el razonamiento abstracto en el que la Pasión es considerada preámbulo «ad cognitionem Divinitatis»² traen como consecuencia una falta de narración y de elementos iconográficos o comparativos, todo lo cual se llevaba mal con el tono narrativo y descriptivo de los lectores acostumbrados a una idea más gráfica, como eran los de los textos pasionales castellanos en verso. Por ello, quizá, se explique que el *Horologium* tuviera más éxito en la línea espiritual de la *imitatio Christi*, que de la contemplación representada en las *MVC*, y que diera lugar a obras meditativas de una larga persistencia hasta el siglo XVIII³.

En el mismo rebufa meditativo, se encuentra el *Arbor vitæ crucifixæ Jesu* de Ubertino da Casale, cuya popularidad llevó a la reina Isabel la Católica a encargarse una traducción a Alfonso Ortiz, que se encuentra en la actualidad manuscrita en la Biblioteca Universitaria de Salamanca. Más leído fue el compendio de Domenico Cavalca, cuya traducción castellana, también encargada por altas instancias, se debió a Alonso de Palencia y llegó a publicarse en dos ocasiones⁴.

Pero estamos ya en un terreno cronológico ajeno al poema que es objeto último de estas resumidas consideraciones. Podríamos insistir en la influencia sobre los

1. Bestul 1996, 67.

2. «Si ad divinitatis cognitionem pervenire desideras, restat ut per assumptam humanitatem et humanitatis passionem tanquam *per viam regiam* gradatim ascendere ad altiora discas» (I, materia secunda [Künzle 1977, 384]).

3. No se puede negar, sin embargo, que este tipo de meditaciones en monólogo compartido pueden tener virtualidades 'representativas' de la Pasión de probable impacto mimético (véase Hodapp 1999).

4. Véase Scoma 1996.

textos pasionales que la crítica ha adjudicado a otras obras muy importantes, como la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, que circuló en castellano sólo a partir de la traducción de Ambrosio Montesino, encargada por el Cardenal Cisneros, quien, por cierto, fue uno de los promotores de la literatura de la Pasión en los primeros años del siglo XVI. Las mismas consideraciones, sin embargo, de Whinnom sobre las supuestas fuentes de nuestros textos, así como también su análisis de la crítica por él citada, me ahorra ahora —con las miras puestas en Pero Gómez de Ferrol— extenderme más sobre las lecturas, para atender un poco a otras vías de recepción quizá más anchas y eficaces.

La predicación y el teatro No es nada nuevo considerar la predicación como uno de esos canales para la difusión de las devociones pasionales más afectivas y más intensas y también para la incorporación de modalidades psicológicas más o menos colectivizadas, merced a esa técnica de la predicación popular de los siglos XIV y XV que se ha dado en llamar dramatización alegórica mental¹. Aunque el sermón haya de ser considerado, como tantos otros religiosos, un texto de segundo grado, las posibilidades, incluso, de libertad creativa en su ámbito es, cuando menos, tan grande y tan marcadamente literaria como la de los textos poéticos. Es posible, por ello, que beneficiaran una formalización real de tradiciones pasionales que, aunque dependientes de doctrinas, de ceremonias y de formas escritas, pudieran tener muchas veces una independencia y una capacidad de absorción de elementos varios ajenos a la gran tradición litúrgico-teológica y relacionados con las manifestaciones de la cultura de los oyentes, que harían del sermón un

1. Véase Bolzoni 1986; para su aplicación concreta a Bernardino de Siena, véase Delcorno 1989, 30-31.

admitido espacio para la recreación.

Si los mojones de los límites genéricos están hoy sujetos a discordia, aunque hayan sido válidos para la organización poética estricta del pasado, son también claramente movedizos si atendemos a la puesta en práctica y al uso de las diferentes posibilidades orales o textuales. Desde esta perspectiva y por lo que se refiere a la Pasión, se puede sostener que hay competencia y complementariedad simultáneas entre sermón y otros géneros o prácticas conmemorativas y devotas, como hemos visto por lo que se refiere a los tratados de contemplación y como es sabido en lo concerniente al teatro religioso.

Algunos sermones, incluso, conservan restos de la connivencia teatral, bien es verdad que hasta puntos difícilmente reconstruibles a partir de las *reportationes* de ellos conservadas. Sería el caso de algún sermón castellano que citaré más abajo o el de algunos sermones de Viernes Santo catalanes, que parecen fagocitar no pocos elementos que habían tenido o estaban teniendo un amplio desarrollo dramático en otros terrenos y territorios.

No es el caso ahora de establecer relaciones ni estrechas ni genéticas, pero el sermón había sido seno apropiado para introducir en la iglesia elementos dramáticos que no eran propios de la liturgia. Quizá no sea inoportuno recordar aquí la *homilía dramática* bizantina, la *kontakia*, de la que conservamos algunos ejemplos, y en la que con un envoltorio doctrinal se desarrollarían reducidas escenas, en la mayor parte de los casos resultado de la ampliación emocional más que dramática, como se puede ver en las de Viernes Santo, atentas a aspectos como la negación y el arrepentimiento de san Pedro o los dolores de la Virgen al pie de la Cruz¹. Es por esto por lo que se ha discutido, después

1. Véase el libro clásico de La Piana 1912; De Bartholomæis 1924, 381-383. Contini 1949, 7-17, publica la versión italiana de la

del entusiasmo inicial, la conveniencia de hablar de teatro ante formas tan textualizadas como las de estas homilias de la Iglesia griega¹.

Pero tenemos otros testimonios europeos en los que se describe limpia y diversamente la simultaneidad de sermón y representación sagrada. Así, en los llamados sermones 'semidramáticos' de la Italia medieval, en cuyas *reportationes* conservadas es normal encontrar un amplio espectro de referencias teatrales o para-teatrales, desde la intercalación de *laude* líricas, que el predicador cantaba o recitaba —por ejemplo, *Venete tucte, o creature grate*—, o dramáticas que representaba él mismo —la más citada en las *reportationes*: *Donna de Paradiso*—, hasta la incorporación aquí y allá de verdaderos retablillos dramáticos en mimo o hablados por personajes, ayudándose entonces de un escenario específico.

Los sermones franciscanos del Abruzzo, estudiados por De Bartholomæis², conservan no pocas indicaciones de lo que acabamos de decir. Pero una *Devotione de Veneredi sancto*, publicada con la correspondiente al Jueves Santo a finales del pasado siglo, viene a ofrecernos no el resumen del sermón sino de las partes dialogadas en verso y permitimos, por medio de las didascalias, conocer del papel del predicador³. La copia está fechada en 1375 y, por varias razones, parece ser un texto de origen umbro, aunque rehecho en un ámbito dialectal véneto. Las didascalias del texto dramático

homilía para la fiesta de la Anunciación de san Germán, patriarca de Constantinopla (634-¿733?).

1. Véase Edwards 1977, 39-44.

2. De Bartholomæis 1924, 373-385.

3. Véase D'Ancona 1875; estudia el texto en 1891, 184-207. Sobre el sentido ritual de la palabra *devozione* en el ámbito de las cofradías de penitentes, véase De Bartholomæis 1924, 258 (*fare la devozione* sería asistir a los oficios litúrgicos, al sermón, a la representación o canto de las *laude* y practicar la auto-flagelación o la penitencia). Para algunas consideraciones sobre este texto, así como sobre su relación con el sermón, véase Banfi 1992.

—escrito en la misma modalidad métrica que sirvió para numerosas obras pasionales— nos informan de que la representación se hace en el cuerpo de un sermón de Viernes Santo. El predicador es una especie de narrador-director de escena presencial, al tiempo que comentarista teológico y devoto, quizá también con un papel añadido de animador de la situación *patológica* derivada de la misma representación. Ésta se reparte en una serie de cuadros, que van del anuncio a la Virgen y el encuentro con Cristo en la *via dolorosa*, hasta el entierro.

Doy de lado a un análisis detallado de los episodios de la Pasión representados, aunque es interesante percibir qué era lo representable y qué lo que el predicador narraba. En todo caso éste va enmarcando con su palabra cada uno de esos cuadros, ora detallándolos, ora explicando su sentido doctrinal o teológico. Algunas de las acotaciones que hacen referencia a esto son bien significativas:

Quando lo Predicatore àve predicato fino a quello loco quando Pilato comanda che Christo sia posto a la colona, lo Predicatore tase, e vene Cristo nudo con li Frustatori, e vano a lo loco deputato dove sta la colona, e portenlo per mezo de la zente tanto homini quanto femene, si se può fare; e Iohanne sta con Cristo, e posto que l'ano a la colona li Frustatori lo frustano un poco devotamente, e po stano in pace, cioè quanto Cristo vole parlare a Iohanne, e Iohanne sta ante Cristo inzenochiato, e Cristo dice a Iohanne [...]

Dito questo, Maria e Iohanni e Madalena sende vano dove sta Cristo per essere posto in croce; e lo Predicatore predica e come fa signo che Cristo sia posto in croce, li Iudei li chiavano una mano e poi l'altra, e chiavato che è lo lo levano su, e essendo levato, Cristo dice [...]

Dito questo, lo Predicatore predica, e mentre que predica non se faza niente, ma como fa signo dica lo mal latrone a Cristo [...]

Dito questo, lo Predicadore dechiara questo ato de li morti; e como fa signo, Maria dica a la Madalena [...]

Estas devociones del Viernes Santo, más que un estado inmaduro del drama religioso de la Pasión, como han sido definidas, representan, antes bien, una superación de los límites espectaculares y teológicos del teatro y del sermón cuando concebidos separadamente.

No sé si exagero afirmando que esos límites eran siempre movedizos en la mentalidad de los devotos, quienes con mucha dificultad podrían aislar como puro espectáculo el teatro pasional, en tiempos sin teatro y en los que, como consecuencia de esa ausencia o de la especialización litúrgica o religiosa en general, la representación no tiene como atributo la invención o la dramaticidad, sino la historia real.

Desde luego, y por lo que a España se refiere, no podemos aportar nada equivalente a lo que acabamos de ver. No sabríamos afirmar a partir de cuándo queda institucionalizado el sermón de Viernes Santo o de Pasión en el ámbito de las iglesias y catedrales. En Castilla, las referencias a estos sermones especiales menudean durante el siglo XV. En ocasiones, acogían en sí otras ceremonias litúrgicas o pasionales que tenían lugar el día de Viernes Santo, como el Descendimiento¹. Equiparados en su eficacia para la devoción aparecen ya sermón y *representación* de la Pasión en textos de mediados del siglo XV, como el *Arcipreste de Talavera*; pero no hay indicios de que se trate de algo equivalente a los sermones del Abruzzo antes referidos. No es imposible, sin embargo, que hubiera existido algo así, aunque no podemos demostrar el desarrollo de un entramado social de apoyo necesario, como en el ámbito de la Italia central y meridional fueron, en los siglos XIII-XV, las cofradías de la penitencia.

1. Véase, para algunas referencias documentales, Sánchez Herrero 1996, 65-66.

Lo que está claro es que el sermón de Viernes Santo o, en general, los predicados durante la Semana Santa eran susceptibles de enriquecerse, y de hecho se enriquecieron, con tradiciones dramáticas o para-dramáticas vinculadas a las celebraciones litúrgicas, como, por ejemplo, la *lamentatio Mariæ*. Ya en el siglo XIV todo esto parece implícitamente reconocido por los teólogos o autoridades eclesiásticas que querían poner límites a la expresividad excesiva de la predicación mendicante. Hay en los sermones mismos, en las artes de predicar y en los tratados doctrinales tantos testimonios de censuras de la incorporación de elementos de la cultura popular al sermón por parte de los predicadores mendicantes, como de normas para la correcta elocución del mismo. No vale la pena entretener al lector con una bibliografía fácilmente asequible. Pero, por lo que se refiere a los temas pasionales, la posibilidad recreadora del predicador no sólo se ve en los sermones mismos; tenemos también algún testimonio ibérico interesante. Francesc Eiximenis, que había censurado en su *Ars prædicandi populo* las libertades que se tomaban los predicadores, dice en su *VJ* a propósito del dolor de la Virgen en su *compassio* y de la expresión de ésta por parte de los predicadores:

Nota aquí lo segundo: que como la Gloriosa fuese llena de gracia e de toda virtud, todo su planto, lloro e dolor çerca del su Salvador proçede de entendimiento altamente alumbrado e de consçiençia perfecta e de soberana sabiduría e de amor e zelo de muy grand reverençia çerca Dios, por las quales cosas se movía a aver grand dolor, veyendo a Dios todopoderoso salvar al mundo de fecho e ser tan desconosçido por el mundo e tan mal resçebido e vituperado e desonrado. E por tanto los sus dolores cordiales eran muy justos e santos e las sus palabras virtuosas e tempradas e muy perfectas e de grand exemplo a todos los que las oýan. Nin plega a Dios que ella pensase nin dixiese palabras desordenadas nin que proçediesen de impaçiençia o de desesperaçión, así como

suelen fazer las mugeres del mundo quando pierden fijo o marido o alguna persona que aman, que fazen contentes e dizen palabras como de persona sin seso e impaçientes e desesperadas. Pero nin por esto non deven ser menospreçadas algunas palabras que se predicán comúnmente a los seglares legos el día del Viernes Santo, que son semeiables a las que dizen las mugeres del mundo en su lloro e dolor. Ca, quando ombre predica a los seglares legos, mejor ge lo dan a entender por las tales palabras, que por otras que fuesen altas, que non les provocasen a la tal devoçión. Esta manera han tenido algunos grandes doctores en faziendo algunos tractados del planto de la Gloriosa e espeçialmente sant Bernardo en aquel sermón que fizo que comiença: «Quis dabit capiti meo aquam»¹.

Las palabras originales de Eiximenis, escritas en el último tercio del siglo XIV, concretan una idea bastante extendida entre teólogos, pero, sin embargo, atestiguan también la relativa libertad de los predicadores para formalizar públicamente el planto de la Virgen y el modelo por el que, de hecho, podrían optar, a la hora de representarlo durante el sermón del Viernes Santo o Viernes de la Cruz. Más adelante volveré sobre ellas, al tratar en concreto la *SP* de Gómez de Ferrol.

No siempre, cierto, es reconocible el andamiaje cultural más o menos popular en las *reportationes* de los sermones de Pasión que nos han llegado. Pero las briznas de oralidad que se pueden encontrar en algunas de las piezas de que disponemos pueden ser consideradas indicio de lo que pudo ser el sermón completo.

En otro lugar, he estudiado cómo, en los albores del siglo XV, quizá antes, los oyentes de los predicadores mendicantes podían tener no sólo un panorama pasional 'histórico' y metódico bastante parecido al que podría llegar los lectores de Diego de San Pedro a

1. Cito por la versión castellana, *El noveno libro de la vida de Ihesu Christo, que es el terçero e postrimer volumen, el qual tracta de la su Pasión*, manuscrito b.1.7 de la biblioteca de El Escorial, fol. 51r.

finales del siglo XV, sino también disponer de un abanico de temas y estilemas pasionales que veremos persistentes en la poesía narrativa y otros textos contemplativos. En una de las mejores colecciones de sermones españoles, compilada a finales del siglo XIV o principios del XV, se conserva un sermón sobre la Pasión en el que nos sorprenden no pocos elementos ya consagrados que serán moneda corriente muchos años después¹. Incluso ahí podremos encontrar no pocos indicios de ceremonias pascuales embebidas, como, por ejemplo, la de los improperios, o diferentes secuencias de la *compassio Mariæ* al lado de la cruz, con briznas de carácter litúrgico y dramático, como los estilemas de plantas consagrados. La propia estructuración teológica del sermón en torno al dolor de Cristo, físico, cordial y mental, como precio de la Redención divulgaba aspectos muy relacionados con el cristocentrismo contemplativo. Y, a mayor abundamiento, la posibilidad de encontrar secuencias rímicadas y motivos idénticos a los que comparecen en algunos textos mucho más tardíos, como la *PT* de San Pedro, nos obliga a pensar, por un lado, en un trasfondo textual común a los poemas narrativos pasionales y a la predicación, que en este caso era la *lamentatio Mariæ*, y, por otro lado, a dar por comprobada la existencia de un tipo de sermones más institucionalmente ‘dramáticos’ que los que naturalmente se facturan con la dramaticidad normal que exige la elocución de un monólogo como es el sermón.

Desde luego, sin salir de la Península Ibérica, el caso de los sermones para el Viernes Santo de san Vicente Ferrer es plenamente ilustrativo del alcance no sólo evangelizador, sino también informativo, teológica

1. Cátedra 1989. Para una edición de este sermón, véase Sánchez 2000, II, 647-657; estudio en I, 176-185. Con *temas y estilemas pasionales* me refiero, por ejemplo, a los elementos básicos estudiados por Mancini 1981.

y literariamente hablando, a juzgar por dos de ellos, de los que se han conservado *reportationes* castellanas y occitanas¹. El uso de la *evidentia* o *práctica*, que decía san Vicente, permitía al predicador recrear la historia de la Pasión con muchos elementos no evangélicos que obrarían poderosamente en la mentalidad de los oyentes, como, por ejemplo, la *compassio* de la Virgen.

El sermón puede convertirse también en un medio para la pedagogía de la contemplación. En el mismo manuscrito de El Escorial en el que se conserva una de las *reportationes* vicentinas citadas, hay un fragmento que se titula *Contemplacio divine Pasionis*, que tiene, en realidad, la estructura de un sermón. El lector dispone de una transcripción como apéndice número 2 de este volumen. Como tal sermón, tiene un *thema*: «*Hodie, si vocem eius audieritis, nolite obdurare corda vestra*» (Ps 94, 8). Conserva referencia a la *salutatio* de la Virgen, en una interesante elaboración que debía ser común en los sermones de Viernes Santo y que, como aquí, permitía incorporar desde el primer momento la *compassio Mariae* e introducir temas procedentes de las *lamentationes*, como la tradicional queja en la que se traspone o invierte el episodio de la Anunciación y se interpreta desde la perspectiva de María como espectadora de la muerte de su Hijo.

No estoy en condiciones de decidir sobre el índice de *originalidad* de este texto, ni de si es traducción de una pieza bien conocida. Lo que sí es evidente es el crecido número de aragonesismos léxicos y sintácticos que contiene, así como también cierto arcaísmo en esos mismos niveles lingüísticos. Es notable la desproporción entre la narración pasional hasta la muerte de Cristo en la cruz, que se solventa en pocas líneas, y el resto, desde la escena de la Virgen *iuxta crucem*, hasta el Descendimiento, que es el verdadero asunto sobre el que se extiende el autor, ahora nada originalmente, por

1. Véase Zarco 1927; Canal 1927; y Brunel 1953.

cierto, puesto que, a partir de la línea 99 y hasta la 559 es una traducción del final del capítulo LXXVIII y de todo el capítulo LXXIX y parte del LXXX de las *MVC*¹, o quizá de una adaptación parecida a la *Infancia Salvatoris*, si no la misma. Hay leves diferencias entre estos textos y nuestro sermón, que parecen creación de su adaptador para aumentar el *pathos* de la situación. Los destinatarios implícitos aparecen denominados en plural y en singular, *hermanos* o *hermano*. El paso del plural al singular ocurre en la sección directamente sacada de las *MVC*. Independientemente del hecho de que se trate de una denominación genérica en textos de tipo contemplativo, en el ámbito de la predicación puede concretarse tanto en los oyentes en general o los más cualificados, como pudieran ser los miembros de una cofradía.

Interesa recalcar, —si es que se acepta la forma original de sermón para este tratado que ahora tiene también todos los protocolos de lectura contemplativa—, el hecho de que la Pasión haya quedado resumida en las noventa primeras líneas y se concentre la atención con detalle en todo lo referido a la *depositio*, una parte complementaria de la Pasión que, además de tener su tratamiento litúrgico, quedaba muchas veces fuera del sermón propiamente dicho del Viernes Santo, lo que no sé si nos permitiría suponer que éste era un sermón vespertino para ese día. Aunque rara, esta posibilidad sería creíble si el sermón está relacionado con el acto cerrado de un grupo, con una *devoción* de cofradía.

En todo caso, las posibilidades siguen abiertas y no hay que descartar tampoco que, si este texto fuera un sermón realmente pronunciado o hubiera servido como texto de soporte para la predicación, sería el cierre a una ceremonia de Viernes Santo, completando una parte de la Pasión que no siempre se representa, la de

1. Stallings 1997, 275-288.

la Piedad o las Angustias, advocación que, como veremos, tenían no pocas cofradías hispanas de la Edad Media.

No obstante, la estrecha dependencia de un texto contemplativo como el citado nos puede servir para comprobar cómo el sermón podía ser tanto un receptáculo abierto, cuanto un canal para la difusión no ya sólo de los aspectos más narrativos y dramatizables, sino también de la pedagogía de la contemplación que, aparentemente, era eficaz más bien en el terreno de la lectura personal o de las prácticas devotas más o menos individualizadas, relacionadas con la oración.

No ha mucho me referí a un curioso episodio que tuvo lugar en Zaragoza a finales del siglo XV y cuya noticia hemos obtenido de los procesos antijudaizantes del tribunal de esa ciudad. Es un testimonio susceptible de ser examinado desde esta perspectiva litúrgico-dramática y pasional¹. El clérigo converso Miguel de Almazán depone como testigo contra algunos conversos zaragozanos y narra sus recuerdos infantiles de un Viernes Santo y cierta ceremonia a la que dice asistió. Después de participar en los oficios de la mañana y haber oído el sermón que los cerraba en el que, como era costumbre, se contaba la Pasión, acompañó a su madre a una reunión que tenía lugar en casa del famoso converso e intelectual Gonzalo García de Santa María. En el centro de un estudio protegido de curiosos, había «un grant crucifixo, fincado el pied [...] en el suelo [...] y un fogarit de brasas grande ardiendo», junto con «un gran libro abierto, escripto en Ebrayco». En el entorno, un grupo numeroso de personas asistía expectante a una singular acción: dos conocidos conversos, el corredor de oreja Juan Berenguer y Ortigas, el viejo,

1. Reproduzco en las líneas que siguen lo escrito en Cátedra 2000, 6-7. El texto que manejo era conocido por Baer 1970, II, XII, y 464-470; y ha sido de nuevo rescatado por Marín Padilla 1986, 171-173, & 1998, 29-30.

«mascarada la cara, con el brazo remangado», «se dexavan ya de açotar al dicho crucifixo», «porque eran los açotadores, los quales açotaron el dicho crucifixo e fezieron muchos vituperios». Otros figuraban con «clochas de luto e capirotos, todos de pïedes e inclinados los cuerpos para adelante con los brazos plegados». Había quienes no tenían un papel genérico: Juan de Pero Sánchez, por ejemplo, portaba un «contracto en la mano e dezían que era Pilatos»; Juan de Juan Sánchez «dezían que era Anasio»; y Luis de Juan Sánchez «era Judas»; Gaspar de Santa Cruz comparecía «con un capirote»; Juan de Santa Cruz «era Longinos, con una lança en la mano»; y Alonso Sánchez «estava con un roquete blanco». A lado de éstos participaban también mujeres enlutecidas como espectadoras.

Cierto, cualquier lector reconocerá en esta ceremonia una más de las anti-cuaresmales difundidas por la opinión antisemítica e investigada en círculos judaizantes aragoneses y castellanos por los tribunales de la inquisición con varia fortuna. En nuestro caso, lo más probable es que sea resultado de una fabulación de Miguel de Almazán, que, ya adulto, era calificado de «mozo loco, insensato, carente de seso y juicio natural, perjuro, excomulgado, renegador, blasfemador de Dios y sus santos, acostumbrado a hacer testimonios falsos contra la verdad, ladrón y mal cristiano, según testigos»¹.

La anécdota, verdadera o falsa, esta concebida como reverso de la liturgia y del teatro pasionales, con buena parte de sus elementos propios: los actores iban disfrazados y disponían del *attrezzo* necesario: los azotadores caracterizados como sayones de retablo; Pilatos porta no un contrato, como dice Almazán, sino la famosa sentencia, cuyo texto bastante tradicionalizado en ceremonias pasionales o en ámbitos narrativos se puede leer, sin salir del ámbito castellano y como veremos

1. Marín Padilla 1998, 29.

más abajo, incrustado en el *Auto de la Pasión* arreglado por Alonso del Campo o en la *SP*, entre otros textos homólogos. Veíamos a Longinos con la lanza presta; los personajes con roquete y capirote podrían ser un apóstol, quizá San Pedro o el joven san Juan, y Caifás, al lado de Anás. No sé si el grupo de enlutecidos que se describe era el equivalente de los orantes o coro o *sorores* que acompañaba de hecho en las narraciones de la Pasión o en la *lamentatio Mariæ*. La cruz, elemento central en la liturgia, es quemada, invirtiendo la deposición del Crucificado y la ceremonia de la Adoración; pero también con un apropiación cultural del acto en la que el judaizante o judío era relajado al brazo secular y quemado en la hoguera. Completa el proceso la sustitución del evangelario por la ley hebrea que permanece y que habría sido expuesta en un sermón que, según el testigo, había pronunciado maestro Viana, otro converso famoso, sermón que completaba el ciclo dramático y homilético pasional como más arriba hemos visto.

Cierto que, en el teatro pasional, «the audience becomes part of the transformation enacted therein» en virtud del complejo proceso compasional que, a modo de la retórica de la persuasión, pretende por medio de la representación afectiva de los sufrimientos de Cristo el reconocimiento de la Redención y la gratitud por parte de los espectadores¹. Pero es posible que se produzcan, en virtud de la interiorización, otros mecanismos de conciencia. La narración de Almazán es impagable, por un lado, para valorar la recepción del teatro religioso y de los temas pasionales, convertidos en una nueva liturgia simbólica en lengua romance; y, por otro, para percibir la consecuente ritualidad e interiorización que llegaba a alcanzar, con reducción ostensible y estereotípica de lo «teatral», siempre imbricado en el más amplio organigrama de la liturgia

1. Ross 1997, 12 y cap. III,

de Pascua y convertido en ceremonia. Ceremonia en la que sobran detalles y ni siquiera importan las palabras —exceptuados los vituperios o el ruido de la disciplina en la madera de ciprés del crucifijo—, pudiendo llegar a convertirse en *episodio mudo*, por utilizar las palabras de Hansen, y representación extática y adoratoria como la de un retablo. El teatro religioso era, así, tan rito simbólico como cualquier otro rito litúrgico, que diría Hardison. Y, por tanto, más eficaz, cuanto menos innovador y más arcaico, como establece la ley de Baumstark.

Liturgia y devoción privada

La interiorización normal de los temas pasionales tiene una importancia extraordinaria para su implantación en uno de los terrenos más privilegiados por su invariabilidad y persistencia. Así, en el ámbito de las devociones privadas, la de las horas litúrgicas era la más practicada; aquí «el sufrimiento de Jesús orientaba el tiempo eclesiástico»¹. Independientemente de la utilización de los de la Pasión como episodios o ilustraciones transicionales en los propios libros de horas de los siglos XV y XVI, a consecuencia de los cambios en la teología y espiritualidad que más arriba se han mencionado, contamos con la incorporación a los libros de las Horas de la Cruz. El interés por difundirlas y por su práctica se muestra en los numerosos textos latinos y romances, en prosa o en verso, que las explican con detalle. Todos ellos reparten la historia de la Pasión entre las distintas horas al objeto de que se medite sobre cada uno de sus pasos. En uno de los más difundidos, la *Meditatio de passione Christi per septem diei horas*², se facilita al lector una división y, al tiempo, una

1. Ross 1997, 44. Para estos asuntos, veáse, además, Wieck 1988.

2. Bestul 1996, 54-56 & 190. El texto figura entre las obras

guía metódica y contenidos propios para la contemplación de los distintos episodios pasionales. Es, al tiempo, una verdadera guía compasional, por cuanto quien piensa la Pasión –*cogitare* es el término aséptico que se utiliza¹– viene a sufrirla con Cristo, en una especie de identificación para la que se utiliza la disolución anacrónica de la historia, procurando incitar al contemplador a introducirse en la acción pasada, ora por medio de la compasión, ora por medio de la familiaridad con quienes intervenían en esa historia. Más abajo se pueden ver algunos ejemplos en los que se pueden apreciar tono y método.

Una parte significativa de los textos pasionales románicos son, precisamente, versificaciones latinas o romances de las Horas de la Cruz. Está claro que se produce una convergencia de historia y de devoción que llevará a muchos escritores a narrar la Pasión con un corsé horario. Las primeras datan acaso del siglo XIII, pero la mayoría se compusieron en los siglos XIV y, sobre todo, XV². La contenida en uno de los manuscritos Didot proponía para maitines la meditación sobre el prendimiento de Cristo después de la oración en el Huerto y en las ofensas físicas que le fueron infligidas; a hora de prima, se consideraba la deducción a Anás y Caifás y el proceso de Pilatos; a la tercia, la condenación y la conducción hasta el Calvario; a la sexta, la Crucifixión hasta poco antes de expirar; a la nona, la muerte; a vísperas, el Descendimiento; a completas, el descenso a los infiernos y en el dolor de

atribuidas a Beda en *PL*, 94, cols. 561-568.

1. Los aspectos moderados de las propuestas de este texto llevaron a Wilmart 1935, 269-271 (*apud* Bestul 1996, 54-55), a proponer un origen más cisterciense que franciscano de esta obra.

2. Aparte lo referido, véase Jausse 1968, II, nº. 1016, 1032, 1036; Meyer 1880, CIX y sigs. También habría que incluir la abundante producción latina, a la que se refieren los anteriores y Raby 1927, 441.

la Madre¹. No siempre el reparto de la historia es el mismo, pero sí suelen coincidir en términos generales las fronteras, entre otras cosas porque desde muy antiguo la Pasión tenía un corsé cronológico que se aprecia desde que los evangelios dejaron una impronta litúrgica profunda en las horas de tercia, sexta y nona, las pasionales por excelencia en la meditación diaria. La *Meditatio* citada, por ejemplo, incluye en las completas del día anterior todo lo referido a la Cena y sus aspectos esenciales, la *lavatio*, la institución eucarística, el coloquio y sermón de Cristo, así como también los episodios del Huerto previos a la detención.

La distribución de la historia de Pasión en las Horas de la Cruz mantendrá su ritmo cronológico y la encorsetará con las secciones invariables de la liturgia de las horas que, en términos generales, se mantendrá en la devoción privada. Así, por ejemplo, tanto en los devocionarios privados del siglo XV, como en los libros de horas manuscritos e impresos, la parte que admitía una cierta variabilidad de las diferentes horas canónicas eran los himnos, en los que sucesivamente se narraban los episodios de la Pasión, recalcando los aspectos teológicos y contemplativos. Los del *Officium de Passione Domini* de san Buenaventura tomados en su conjunto constituyen un extenso poema contemplativo que narra la historia de la Pasión susceptible de ser memorizada merced a sus pegadizos metros².

En los himnos de las horas en romance, más simplificados, se conservan referentes mnemotécnicos, como las rimas, que permiten reconstruir la métrica de los originales latinos. He aquí, por ejemplo, encaradas dos versiones distintas del mismo original, que se encuentran en un devocionario castellano y en en *Las horas de nuestra Señora con muchos otros ofiçios y oraçiones*, impreso parisino de Pigouchet (1499) para el librero

1. Meyer 1880, CXI-CXV.

2. Buenaventura 1898, 152-158.

Simón Vostre, destinado al mercado español¹:

- | | |
|---|--|
| <p>¶ La sabiduría del verdadero divinal Dios e ombre fue preso a la hora maytinal, de los sus discípulos fue desanparado, de los iudíos fue traýdo, vendido e atormentado [...]</p> | <p>¶ <i>La sabiduría del Padre e verdad divinal, Dios e ombre Iesú Christo, fue preso en la hora matutynal, sus discípulos lo desanpararon con miedo e lo atormentaron muy mal [...]</i></p> |
| <p>¶ En la hora de la prima fue Ihesú Christo traýdo a Pilato e con falsos testigos fue acusado, las manos atadas e el cuerpo atormentado; en la su cara escupieron los iudíos renegados [...]</p> | <p>¶ <i>En la hora de la prima fue Iesú a Pilatos presentado, de falsos testimonios mucho acusado, en el cuello lo firieron, las manos atrás le ataron, en la cara de Dios escupieron, graciosa lumbre del cielo, el qual menospreciaron [...]</i></p> |
| <p>¶ Sea crucificado, dizen los iudíos a hora de tercia e escarnescíanle, vestiéndole vestimenta de burla; la su carne e cara punçan con corona de espinas, la cruz levó a cuestras do avía de ser puesto [...]</p> | <p>¶ <i>En la hora de la tercia todos davan bozes que fuesse crucificado, vistiéronlo de púrpura porque fuesse deshonrrado, la su cabeça llagaron, con espinas coronado, la cruz levar le fizieron al lugar do fue penado [...]</i></p> |
| <p>¶ A la hora de la sexta fue en la cruz enclavado e entre los ladrones crucificado; ovo sed, e de vinagre e fiel fue fartado el Fijo de la Virgen, en que non avía pecado [...]</p> | <p>¶ <i>En la hora de la sexta el señor Iesú Christo fue crucificado e entre los ladrones deshonrradamente colgado, por los tormentos sediente de fiel e vinagre fue abrevado, el Cordero que quita los pecados fue así abiltado [...]</i></p> |
| <p>¶ En la hora de la nona Ihesús espiró, él diziendo al Pa-</p> | <p>¶ <i>En la hora de la nona Iesú Christo espiró, la su santa ánima</i></p> |

1. En la columna de la izquierda figura el texto contenido en el *Officio de la Passión de nuestro señor Ihesú Christo*, según el devocionario manuscrito de la RAH, 9-5809, fols. 82v-89v, al que más abajo me referiré con algún detalle. El otro es el de las *Horas* impresas, cito por el ejemplar de la BN de París, Vélins 1501, fols. sign. i₃r-i₇r.

dre, el alma encomendó, el su lado el cavallero con la lança el costado le abrió; entonçe tremió la tierra e el sol escureció [...]

¶ En la hora de las vísperas de la cruz fue descendido e el su spíritu sancto en el cielo fue rescebido; tal muerte quiso tomar el que fue del mundo melezina por redemir los pecados e por los salvar ayña [...]

¶ En la hora de las completas fue puesto en la sepultura el cuerpo noble de Ihesú Christo, esperança de la vida futura untado con aromate, fue conplida la escritura. Señor de cada día sea a mi cuidado aquesta muerte tuya.

a Dios Padre la encomendó, el cavallero con la lança el costado le abrió, la tierra tremió e el sol escureció [...]

¶ De la cruz fue descendido en la hora vespertina, la fortaleza se estendió en la mente divina, a tal muerte se sometió Aquel que es del mundo melezina; ¡guay, que la corona yogo assí como cosa non digna! [...]

¶ En la hora de las completas fue dado a la sepultura, el su cuerpo muy noble, esperança de la vida futura, fue enbalsamado con ungüentos e conplióse la escritura. ¡Cada día me remiembre de la muerte muy dura!

La definitiva incorporación de la materia a los libros de horas dejará más o menos establecida la distribución, pero seguirá beneficiando la escritura de no pocos textos en verso que quedarán incorporados en la devoción privada durante los siglos XV y XVI. Algunos de los escritores más conocidos nos legaron versiones de textos latinos o adaptaciones originales, como Christine de Pisan con su meditación sobre las Horas de la Cruz, o las traducciones al inglés de las devociones a la Cruz atribuidas a san Buenaventura, o las importantes adaptaciones de André Dias al portugués a partir de la poesía devota italiana de las cofradías¹.

También conservamos en castellano algunos textos que van desde el siglo XIV al XVI. Abre la lista, como de

1. Martins 1951, 152-153, 156-159.

tantas otras cosas, Juan Ruiz, que incorpora en el *Libro de buen amor* y en el cuerpo de una cantiga ofrecida a la Virgen del Vado una Pasión con un reparto meditativo según las horas canónicas¹. Juan Ruiz es deudor de la tradición a la que nos estamos refiriendo²; pero es posible que fuerce la utilidad primaria mnemotécnica y meditativa de la distribución horaria en un nuevo contexto de memorando pasional dedicado a la Virgen (véase más abajo).

Eventualmente, la presencia de la división horaria de la Pasión vincula a determinadas obras no tanto a lo evangélico, cuanto a los presupuestos meditativos que las rigen, aún tratándose de géneros teóricamente apartados de lo que sería el plan de contemplación individual de la Pasión. He ahí Encina, por ejemplo, que en su *Representación de la Pasión*, orilla todo referente teatral que no sea litúrgico y trata *contemplativamente* el asunto, como si su piececilla fuera más bien un retablo, un libro abierto o un sermón desde donde se mira la Pasión. El corsé horario es, incluso, explicitado como plan meditativo³.

Quizá todo esto se vea mucho más claro durante los siglos XV y XVI. Sin duda alguna, el lector tendrá en la cabeza numerosos textos que nos permitirían mostrar las muy variadas posibilidades de integración litúrgica, horaria y narrativa de la Pasión. Destaco sólo algunos que me parecen especialmente significativos. El devocionario de sor Constanza de Castilla, priora de Santo Domingo el Real de Madrid durante cerca de cuarenta

1. Coplas 1049-1058 (Blecua 1992, 258-263).

2. Véase, al respecto, Morreale 1975, 359-360; retoma el asunto Dagenais 1994, 103-105.

3. «Ningún descanso le dieron. | A maitines lo prendieron | y a la prima fue levado | y acusado, | que a Pilato le traxeron, | y a tercia fue condenado. | Fuéronle a crucificar | a la hora de la sexta» (Pérez Priego 1991, 119). Para el trasfondo más contemplativo que teatral de la obra pasional de Encina, véase García-Bermejo Giner 1999.

años, es un libro misceláneo, compilado por la propia autora, con las características de otros 'libros únicos' de monjas, especialmente dominicas¹. Es difícil asegurar la fecha de composición, quizá ni siquiera haya que plantearse la ante estos libros de *longue durée*, que podrían haber tenido estados anteriores de recopilación distintos del que en la actualidad —cuidada grafía profesional, atención decorativa, volumen definitivo en suma—, teniendo en cuenta su carácter misceláneo y acumulativo, que en este caso se acentúa por incluir partes originales de las que sor Constanza, firmándolas, reclama la autoría. Las referencias superpuestas a algunos de los miembros de la realeza desde María de Aragón, como difunta († 1445), o al rey Enrique IV, vivo, nos sitúan algunas partes del libro entre 1454 y 1474; quizá después de 1465, tras de su renuncia al priorato, y, en todo caso, *ante* 1478, año de la muerte de su autora². Comparecen ahí una serie de piezas litúrgico-oracionales y doctrinales, algunas de las cuales pertenecerían al espacio cultural del convento o de la orden en la que vivió sor Constanza a lo largo de su vida, como, por ejemplo, la serie de preguntas que se deben formular a los moribundos enunciadas o contestadas en femenino; en otros casos, son materiales doctrinales y susceptibles de ser rezados.

Sin embargo del carácter aparentemente misceláneo, hay a lo largo del libro un hilo conductor pasional que va desde las primeras oraciones originales, hasta la confesión general de la propia Constanza para el día de su muerte, que se cierra con una súplica o petición de perdón en forma litánica en virtud de la Pasión³. Ésta

1. Véase Cátedra 1999, 30, 48-49.

2. Véase un análisis del contenido por Huélamo 1992; Surtz 1995, 41-67; y Wilkins 1998, XI-XIII, la única edición del texto.

3. «Qui pro novis vulneratus est, ora pro nobis; qui pro novis flagelatus est, o.; qui pro novis coronatus est, o.»; etc. (Wilkins 1998, 110). Recuerda la que figura al final del *Dialogus* del pseudo Anselmo.

concreta en otras ocasiones la propia obra de Redención de Cristo, gracias a la cual el cristiano puede salvarse.

Así, de los cuarenta y cuatro capítulos u oraciones con los que se abre el devocionario y ocupan más de la tercera parte del mismo, la mayor parte de ellos están destinados a recordar los méritos de Cristo en su Pasión y a solicitar la participación en ellos. Algunos capítulos tienen una estructura oracional y estaban destinados a ser recitados antes de la comunión, como señala la Soror, y otros se formalizan paralelamente a la liturgia de las horas, con sus antífonas, himnos, responsorios, etc., especialmente a partir del capítulo treinta y cinco.

Las partes esenciales que constan en los más sencillos son las acostumbradas en las oraciones narrativas más concentradas: aparte la introducción, figura una *narratio*, con breve resumen de los aspectos de la vida de Cristo, empezando por la Encarnación; y una *petitio* o suplicación, en la que, normalmente, se solicita la aplicación de los méritos narrados y se recuerda un modelo tomado de la Biblia o de la hagiografía. Lo que nos interesa aquí es que a partir del capítulo noveno la *narratio* se dedica a los distintos episodios de la Pasión desde la Cena, siendo en algunos casos verdaderas meditaciones sobre los pasos más importantes, como la Crucifixión, recreándose también en forma oracional la *compassio Mariæ*, naturalmente integrada en la historia y no como una yuxtaposición complementaria que ayudara a apreciar la Pasión del Hijo. A lo largo de estas oraciones, se produce esa misma simbiosis en los niveles contemplativo —la recreación imaginativa por medio de la *evidentia*—, histórico y devoto, por medio de la inclusión de temas pasionales, como, por ejemplo, la *extensio*, o tópicos compasionales, procedentes de la *Lamentatio Mariæ*, como el de la belleza oscurecida¹.

1. Wilkins 1998, 16-19.

Sor Constanza, escribiendo en la segunda mitad del siglo XV, no sólo tenía modelos de la metodología de la contemplación en el ámbito del claustro —no deben olvidarse ni las obras de santa Catalina de Siena, ni tampoco el hecho de que las *MVC* estaban destinadas al público de convento—, sino que también vivía en un ámbito de práctica espiritual que fundía liturgia y meditación.

Algunas secciones del devocionario tratan monográficamente aspectos esenciales de la Pasión, como las originales Horas de los Clavos, compuestas en latín y traducidas al romance por la propia sor Constanza, que serían propias para el convento madrileño¹. Las partes variables del oficio, antífonas, responsorios, capítulos, himnos, lecciones, nos ofrecen una rica fenomenología y simbología de los más duros instrumentos de la Pasión. Las lecciones, donde se acumulan naturalmente las referencias históricas, tienen varios frentes de inspiración, pero parece que los grandes modelos de la espiritualidad, como el diálogo del pseudo Anselmo, *Quis dabit*, las *MVC* o los clásicos de la literatura dominicana, como santa Catalina de Siena, han dejado sus huellas. Interesa recalcar la incorporación extensa de la *compassio* a la liturgia de las horas, aprovechando el motivo de los clavos/cuchillos y el «martirio» paralelo de la Virgen, a la que se dedica toda la tercera lección del primer nocturno de maitines y varios despuntes en los textos variables².

Cierto es que los elementos narrativos son más de índole meditativa que histórica; no encontramos, a pesar de que sería posible su incrustación en las lecturas, la menor referencia a los envolventes históricos de

1. Un análisis concreto de esta sección ha realizado Surtz 1996. Las de sor Constanza tenían especial permisión papal, según los historiadores antiguos de la orden (Wilkins 1998, XIII-XIV).

2. Véase, por ejemplo, Wilkins 1998, 72-75; y en uno de los responsorios: «La madre tuya con los clavos de la tu pasión también quisiste que fuese martirizada» (*Idem*, 75).

los instrumentos de la Pasión, entre ellos los clavos, sobre los cuales se inventan leyendas que pasarán por auténticas y se trasvasarán a la poesía narrativa, como veremos más abajo, pero sí se advierte continuamente un deseo por parte de la Soror de patentizar la historia de la Pasión no sólo en sus componentes litúrgicamente ritualizados, sino también en sus contextos más afectivos y apócrifos. Así, por ejemplo, la antífona que abre completas descansa sobre la referencia a los plantos —exagerados en varias tradiciones— entonados por Madre, discípulo y acompañantes en los episodios posteriores a la muerte de Cristo: «Fecho un grant planto, con muchos lloros e con grande amargura es enterrado el cuerpo del buen Ihesú en agena sepultura» (79-80). Pero, en cualquier caso, los pasos *devotos* de la Pasión son rememorados con pinceladas siempre leves de la historia meditativa tradicional, de tal modo que ésta se convierte en liturgia: difícilmente sabría si es el modo más alambicado de interiorizar o el resultado de ritualizar los aspectos meditativos, con grave pérdida de sus fines contemplativos.

A la zaga de la fusión de historia y metódica conmemoración horaria, abundan los textos castellanos en la segunda mitad del siglo XV en los que ésta organiza aquella. En el *Tesoro de la Pasión* de Andrés de Li, la historia ha adquirido un riguroso orden metódico y se distribuye en partes principales que coinciden con las diferentes horas canónicas, englobando en cada caso varios artículos. La condición *oracional* de la historia de la Pasión de Cristo está implícita en la organización horaria, y explícitamente aludida en los títulos de partes y artículos. Cito sólo un fragmento a modo de ejemplo para que el lector tome conciencia:

Síguese la quarta parte de los artículos de la pasión sacratíssima del eterno Jesú, que se *reza* en la hora de sexta, los quales son xviiiij. Capítulo lxj del artículo primero de la sagrada Passión que se *reza* en la hora de

sexta, el qual nos enseña cómo Iesú fue vituperosamente levado al lugar donde se acostumbravan de juzgar los criminosos¹.

Rezar y *recitar* son, al cabo, sinónimos en este ámbito de la liturgia. No será extraño, por ello, que el principio de una pasión castellana muy parecida a la de Gómez de Ferrol haya sobrevivido en un devocionario y que eso haya sido, precisamente, por ser utilizada como una oración, y no por su condición de relato pasional completo destinado a la contemplación (véase el capítulo siguiente).

Más adelante veremos cómo en el texto al que aquí principalmente atendemos, la *Santa Pasión* de Gómez de Ferrol, se deja reconocer un corsé horario también en la estructura. Del mismo modo, conviene tener en cuenta que en el *Retablo de la vida de Cristo* del Cartujano la narración de la Pasión llega a romper con la estructura de la obra, para organizarse de acuerdo con las horas del Viernes de la Cruz.

Como en otros ámbitos geográficos, hubieron de ser abundantes los textos originales que articulaban la historia de la Pasión de acuerdo con el orden horario. Y no es extraño, así, que menudearan versiones poéticas con distintas soluciones y modalidades de la narración para las Horas de la Cruz. Poetas y rimadores se movilizarían al servicio de una necesidad devota, innovando las modalidades textuales susceptibles de intervención. En esencia, éstos eran los que quedaban al albur de la propia devoción laica, privada o colectiva, como el teatro, el libro para *contemplar* o para rezar.

No dudo que el rebuscador encontrará en convencionales colecciones, como los cancioneros manuscritos o impresos, o devocionarios variadas versiones de las partes poéticas de las Horas de la Cruz, los himnos. Recuerdo sólo algunos de ellos.

1. Li 1517, fol. 60r.

El cancionero LB3, el cancionero de Egerton, es una interesantísima miscelánea de textos en prosa y verso¹. Entre otras piezas en prosa de carácter religioso, sapiencial y moral —cartas consolatorias, historia del Infante Epitus, etc.—, figuran textos religiosos, como la *Vita Christi* de Mendoza, y grandes poemas políticos, morales o elegíacos, como el *Regimiento* de Gómez Manrique, las *Coplas* de su sobrino, las de Mena contra los pecados mortales o las Pérez de Guzmán sobre los vicios y virtudes. Un par de piezas conocidas de Álvarez Gato, escritas en forma de danza y con el aire de ser cantables *al tono de* para una mejor memorización², preceden la que me interesa en el contexto de hoy, una serie completa de himnos para la Horas de la Cruz.

Es difícil asegurar el destino de éstos. Si el cancionero Egerton está ligado a una determinada familia noble, los Foix, como sugiere su reciente editora examinando las dos cartas consolatorias que lo encabezan, podríamos pensar que su ámbito de uso es cortesano. La condición miscelánea, sin embargo, dificulta el enclave exacto. Se da el caso, además, que hay textos que también apuntan a un ambiente monástico. Entre los varios en prosa de carácter sapiencial y moral, hay una *Carta que embió un buen religioso a una devota hermana* que podemos considerar una más de las guías devotas escritas por frailes para la contemplación pasional de las monjas, o una monja en concreto, si se quiere. El *religioso* pudo ser reformado, quizá franciscano observante, si juzgamos por su postura contra el estudio teológico y su actitud ante la lectura, la escritura y la

1. Véase su descripción por Dutton 1990-1991, I, 359-372. Editó este fragmento al que aquí me refiero Elia 1982; véase ahora la nueva edición de Severin 2000, 307-312.

2. La presencia de un *lector implícito* al que se dirige en segunda persona inhabilita estas coplas como cantos de grupo o de cofradías.

inspiración libre contemplativa¹. La religiosa —clarisa, por tanto— escribe al fraile el Jueves Santo, el día que se leía la Pasión, solicitando alguna escritura, cosa que quizá no era la primera vez que hacía, y éste contesta después de la Resurrección, excusándose de no poder *dictar* —componer, en su sentido retórico y, quizá, poético— nada nuevo, pero escribiéndole de su propia mano esta epístola desbordada sobre la contemplación de la Pasión, epístola *familiar* en la medida que el fraile vierte sus propios pensamientos libremente. No hay que recordar que este protocolo de escritura es el mismo de muchos de los tratados pasionales, como las *MVC* y otros textos parejos; incluso, esta carta anónima nos sirve también para documentar y matizar el hábito que, por ejemplo, dará sustento a la peculiar historia externa de la *PT* de Diego de San Pedro, a la que más abajo aludiré.

Pero, como digo, aquí me interesa enlazar esta de himnos versificados para las Horas de la Cruz con los demás ejemplos castellanos. Cada uno consta de tres a

1. «Aquel [Cristo] es el libro de la vida en que en pocas fojas deprenderedes la mayor çiençia del mundo» (Severin 2000, 316). «Piensa, deuota virgen, que non se alcança el fruto deste arbol [de la cruz] disputando en las escuelas, rreboluiendo los libros, afeytando las palabras, edificando grandes edifiçios para orar, faziendo grandes aparejos de ornamentos & retretes pintados para contenplar, avnque todo esto sea bueno en sus tiempos» (317). «De lo que pensaua conmigo hablando en mi spiritu quise comunicar con el vuestro [...]; e porque el pensar de Nuestro Señor con algund amor para despertar la deuoçion non rrequiere forma escolastica para que vaya polido de palabras, distinto en orden de capitulos, actorizado por glosas & dichos de doctores. Ca el pensamiento de amor non cura que vaya en orden, lo que quiere dezir sinon solamente abrirse como puede, como el que tiene grande dolor non esta esperando de abrir al fisico sus angustias en rrimos o en oraçion rretorica sino a bozes o comoquier que puede. Ansi non cure de tener la peñola sinon dexarla correr como hiziese mas ayna correr las lagrimas & desleyr & domar la dureza deste coraçon de fierro, & asi me fue fablando con vos fasta ver la partida de Nuestro Señor» (319).

cinco estrofas de diez versos octosilábicos, como las de la *PT*, y una quintilla al final, que es la misma para todos y que sirve de responsorio metrificado.

En cada himno se resumen los pasos esenciales de la Pasión, susceptibles de ser recordados y contemplados en las horas, de acuerdo con el reparto ya señalado. Interesa la inercustación de algunos pasajes apócrifos, como el de la Verónica, las referencias a la *compassio Mariæ* y datos propios de la tradición contemplativa, reforzados también con algunas reminiscencias de otros poemas pasionales latinos y romances y extensiones exegéticas, como la explicación del sentido de la lanzada.

Por lo que se refiere a la retórica, llamo la atención sobre un uso tentativo de la comparación y la ampliación de los pasajes evangélicos, en forma y manera que vamos a ver triunfar en la poesía narrativa pasional castellana de finales del siglo XV. Además, en esta línea, se incorporan materiales propios de la *lamentatio Mariæ*, como una estrofa entera puesta en boca de la Madre, en uno de los momentos más arraigados en la devoción tardo-medieval, la Piedad, y en la que se encuentra uno de los desarrollos más antiguos en la poesía española de un reiterado motivo¹.

La presencia responsorial, a la que he aludido, sería indicio de su virtual uso litúrgico, pero la varia extensión de cada uno de los himnos y los elementos propios de la poesía que, muy resumidamente, acabo de anotar, apuntarían a una fusión de las formas de presentación pasional litúrgica y narrativa, que da también el mismo aire a los textos de Mendoza, Román, San Pedro, etc.

En todo caso, estos himnos del cancionero Egerton representan lo que podríamos llamar la superación de

1. «Comigo lloren las gentes, | y los montes sangre suden, | los rrayos del sol se muden, | y sangre manen las fuentes; | por las ansias que me acuden | perded çielos el color, | o peñas, fazeos pedaços, | el mar brame con temor | por mi vida y su Señor | que tengo muerto en mis braços» (Severin 2000, 311; Elia 1982, 75).

un estereotipo, el enriquecimiento y adaptación a nuevos contextos literarios y sociales, que exigirán una *puesta en literatura* acorde con esos ámbitos, superando, así, una tradición que seguirá, sin embargo, dependiente de una práctica real y ritualizada de la oración y de las Horas. No sería baladí investigar si la renovación es causa o más bien consecuencia de las nuevas aptitudes literarias de los sujetos de destino.

Pero, en todo caso, este proceso de renovación y de creación seguirá expandiéndose en el ámbito de las nuevas tecnologías de difusión del escrito, y veremos menudear algunas versiones poéticas en romance de esos textos clásicos, como el de san Buenaventura o la *Meditatio* del Pseudo-Beda. De ésta incluye una Juan de Luzón en su *Cancionero*, publicado en Zaragoza, 1508. Este libro es una muestra más de cómo la imprenta contribuyó, por un lado, a la difusión de obra de escritores vivos; y, por otro, de cómo muchos de éstos se movilizaron para la creación de textos en lengua romance que acabaron convirtiéndose en un verdadero género editorial con arraigo entre los nuevos lectores laicos, para quienes la adquisición era más asequible merced a la imprenta. Hay que tener en cuenta, además, no pocas circunstancias de carácter religioso o social, como la intervención del poder eclesiástico o civil, las reformas y la incidencia de éstas en la devoción de los laicos, etc., etc.

El *Cancionero* de Luzón consta de una gran obra alegórica de carácter moral, *Epilogación de la moral filosofía*, y una serie de poemas menores para-litúrgicos en la mayor parte de los casos. Uno de ellos se titula *Contemplaciones sobre la Pasión de Nuestro Señor, las quales embió san Bernardo a un devoto religioso*¹, que no es más que traducción de la ya citada *Meditatio de passione Christi per septem diei horas*. Unos ejemplos con el texto original encarado permitirán al lector advertir el carácter de la

1. Luzón 1508, fol. sign. l₄r-m₃r.

traducción y también cómo Luzón ajusta a una medida razonable y, al tiempo, cómoda para la memorización la desbordante prosa original:

Embiásteme a rogar que te demostrasse yo manera de contemplar la Passión tan de llorar de Dios, que nos redimió, diziendo que desseava pensar siempre tu memoria en las penas que passava nuestro Dios quando penava por llevarnos a la gloria.

[...]

El ánima spiritual que tienes contemplativa de poco hará caudal, que no es como la carnal que de poco se cativa; y pues buscas esta sciencia de tanto merescimiento ten muy limpia tu conciencia, bive con mucha abstinencia con solo mantenimiento.

[...]

Cumple a la contemplación del devoto que se assiente con tal modo en la oración como si él en la Passión se hallase allí presente; y pues sabes alcançar esto porque satisfaze y lo sabes bien obrar, déxolo por començar lo que más al caso haze.[...]

Septies in die laudem dixi tibi. Rogasti me, ut aliquem cunque modum meditandi in passione Dei monstrarem tibi secundum septem horas diei, quia super omnia hæc dicebas desiderare te ut posses frequentem habere memoriam ejus, qui pro te voluit multa pati [...]

Anima enim contemplativa et spiritualis de paucis extrahit multa, et anima rudis et carnalis de multis significat pauca. Quapropter quoque scias, quod si hac scientia, quæ super omnes scientias est nobilissima volueris proficere, cum magno studio oportet te abstinere a cibo delicato et potu immoderato, et ad necessitatem parcent jus sumere de utroque: oportet etiam ut a multiloquio caveas et lætitia vana et inepta [...]

Necessarium etiam esse, ut aliquando ista cogites in contemplatione tua, ac si præsentem temporis fuisses, quando passus fuit. Et ita te habeas in dolendo, ac si Dominum tuum coram oculis tuis haberes patientem, et ita ipse Dominus præsens erit, et accipiet tua vota [...]

El completorio pasado
y venidos los maytines,
contempla tu Dios dexado
de los suyos y cercado
de malvados y malsines;
contempla que lo maltratan
y cómo quiero sufrillos,
que golpean sus carrillos
y todos hechos corrillos
mil maldades le levantan.

Y si por ventura topas
con Juan, su siervo y privado,
y con Pedro, su criado,
el pastor de su ganado,
conocidos por las ropas,
preguntar les has, si puedes:
«¿Vuestro Dios cuál está vistes?
¿Qué sentís y qué sentistes
en verlo como lo vedes?».

Y dirás, si es possible:
«O, mi Dios, Dios immortal
de gente tan vil y tal
¿por qué sufres tanto mal?
¿Por qué te hazes passible?
Ahunque en tu divinidad
no toquen estos tyranos,
es, Señor, gran poquedad
tu divina humanidad
maltratalla tales manos».

Contempla que lo acusavan
ant'el príncipe Cayfás,
qué verdades le buscavan,
qué mentiras le hallavan,
contempla bien y verás;
y mira que porque dixo
que venir visto sería
en nuves con compañya,
dizen todos que devía
ser por esto crucifixo.

Y rasgó este Sathanás
d'alto abaxo su vestido,
diziendo: «Havéis oýdo

Hora matutinali excitaberis a somno tuo plenus lacrymis et dolore confectus, propter ea quæ post completorium cogitasti, et tunc meditaberis et in spiritu videbis, qualiter Dominus tuus sederit inter inimicos, quia derelictus a suis discipulis et amicis. Ecce credo quod dices: O Domine Jesu, quomodo sedes ita et tam despectus, et tam inhonoratus? Ubi sunt discipuli tui et amici? O unicum bonum meum, o gaudium singulare meum et consilium meum, quid faciam, cum te videam ita stare? Dices etiam Joanni, qui etiam præsens erat: O Joannes, quomodo stat ita Dominus et magister noster? Cogita qualiter dolebant Petrus et Joannes hæc videntes, cogita quando dixit Dominus Jesus Judæis, Amen dico vobis, videbitis Filium hominis sedentem ad dexteram Dei, qualiter tunc princeps sacerdotum scidit vestimenta sua dicens, Blasphemavit; et qualiter tunc omnes fere insimul irruerunt qui circumstant super Dominum tuum Jesum. Alii dabant palmas in serenissimam faciem ejus, alii manu versa percutiebant dulcissimum et mellifluum os ejus, alii in collum ejus sanctissimum, alii spuebant in faciem ejus benignissimam, alii evellebant sanctissimam barbam ejus, alii per suos capillos venerabiles ipsum trahebant, et sicut existimo inter pedes calca-

qué blasfemia de atrevido:
son testigos ya demás».

Y estotros todos sayones,
cruelles en un tropel,
con favor deste cruel,
todos juntos dan en él
mil puñazos y messones.

Unos de sus barbas tyran,
otros lo boffetavan,
otros todo lo pelavan,
los unos lo coçcavan
y los otros se lo miran;
unos por su crueldad
le hazen muy muchos males
y los otros con maldad
por ganar la voluntad
de todos los principales.

Contempla qué le diría
cada qual de nós allí:
«Di, Señor, ¿es cierto, di,
que sufres aquí por mí
lo que yo no sufrería?
Y pues a ti no te plaze,
ahunque puedes resistir,
en mí quiero recibir,
ahunque no pueda sufrir
todo el mal que a ti se haze».

*bant Dominum tuum, et Do-
minum angelorum male tracta-
bant sine reverentia et sine ali-
qua pietate.*

El tema siguió dando lugar a elaboradas versiones en libros para la meditación y compilaciones religiosas durante los siglos XV y el XVI, como la que se conserva en el *Cancionero espiritual* de un jerónimo desconocido (1549), compuesta también para ser utilizada en el rezo de las horas¹.

1. Wardropper 1956, 105-114.

Otras lecturas ritualizadas Doña Estefanía de Requesens, la madre del llamado a grandes empresas Luis de Zúñiga, escribía desde la corte del Emperador en enero de 1534 a su madre, la Condesa de Palamós, y le participaba sus preferencias de lecturas y de ocupaciones cuaresmales: «I lo que pensam fer fins a la benaventurada venguda de vostra senyoria és estar-nos ací fins a la Setmana Santa i llegir lo *Vita Christi* en lloc de sermons»¹. No es fácil saber a qué sermones se refiere la noble dama, pues que no eran muchas las posibilidades de leerlos en romance por esas fechas. Si acaso, podrá referirse al *Homiliario* de Alcuino, a los mismos *Evangelios y epístolas* traducidos por Montesino, quién sabe si a colecciones manuscritas. Cabe una última posibilidad, que se refiera no tanto a la lectura de sermones, cuanto a la asistencia a los orales, estableciendo así una competencia entre lectura y auralidad que, al tiempo que las contrapone, las equipara en un mismo espacio de recepción.

Pero, en cualquier caso, la confesión de doña Estefanía nos enseña, entre otras cosas, que libros de horas, sermones o compilaciones hagiográficas canónicas, como el *Flos sanctorum*, eran una misma cosa a los ojos y en la práctica de los lectores, o de lectoras, como Estefanía de Requesens, cuando exponía a su madre las dudas que tenía a la hora de elegir su ocupación durante la Cuaresma, o leer (u oír) sermones o el *Flos sanctorum*.

La convivencia de textos litúrgicos latinos y romances, narraciones hagiográficas en todas sus variantes, poemas devotos y oracionales, etc., etc., en misceláneas de devoción personal, muchas veces 'libro único' en las bibliotecas de los laicos y religiosos, sobre todo religiosas, pone al mismo nivel estas categorías textuales, sea cual sea su índice de narratividad, doctrina o ritualización litúrgica.

1. Guisado 1988, 19.

El *Flos sanctorum* impreso en Burgos, por Fadrique Biel de Basilea, hacia 1493, contiene tras del prólogo [...] *la Passión del eterno príncipe Christo Jesú según los quatro sanctos evangelistas, según sant Matheo a los veynte e seys capítulos, según sant Marco a los quatorze, e según sant Luchas a los veynte e dos, según sant Johán a los treze. E comienza según el Jerson del miercoles de la Semana Santa*. El mismo impresor parece que publicó también lo que es una edición exenta de las obras que preceden al *Flos sanctorum* de c. 1493. El texto es una concordia evangélica extraída del *Monotessaron* de Gerson¹, especialmente apropiada para la lectura meditativa. De hecho, esta publicación forma una especie de manual devoto sobre la Pasión, que se completa con la carta de Pilatos a Tiberio y una oración a la cruz.

Estas normalizaciones narrativas de los cuatro evangelios, *diatessaron* o *quattuor in unum*, fueron muy utilizadas durante la Edad Media y constituían el entretejido de muchas obras, como la *Historia scholastica* de Comestor. A finales del siglo XV, la imprenta europea sacó a luz las secciones pasionales en latín y en romance, como el nuestro citado². Pero desde antes corrían también en vulgar y no sería extraño que, como en Italia con el *diatessaron* toscano o véneto, también en la Península Ibérica hubiera circulado una reducción o concordia parecida que hubiera servido para, por ejemplo, las pasiones castellanas o los modelos de éstas³.

Volviendo al *Flos sanctorum*, interesa recalcar que en buena medida la incorporación de estas piezas liminares

1. Véase BETA, n.º. 3719, para la edición exenta. BETA n.º. 2280 para el *Flos Sanctorum*; además, Painter & Sheppard 1971, 72; Vindel 1951, VIII, 335-346 (con facsímiles). En la misma bibliografía se declara la procedencia de la *Passión*.

2. Por ejemplo, *Passio Domini nostri Jesu Christi*, impreso en la tipografía anónima salmantina, 1494-1495; la *Passio Christi... cum commentariis*, Salamanca, 1502; etc., etc.

3. Véase Todesco & Vaccari & Vatasso 1938.

era, en alguna medida, imprescindible para formalizar un plan devoto y contemplativo de nuevo cuño, en el que la Pasión sirviera de centro incluso en la vida de Cristo. Este aspecto no se percibe en la organización interna normal de los *Legenda aurea* de Varazze. Incluso, quedaban fuera de ésta muchos aspectos temáticos y narrativos de la Pasión, en beneficio de los simbólicos, teológicos y exegéticos; y es precisamente en esos aspectos narrativos en los que se enclavan los grandes temas meditativos del sufrimiento de Cristo, como vía para la compasión¹. Es posible que por eso los primeros escauceos de un intento de adaptación se puedan percibir en las traducciones castellanas de la obra de Varazze, en alguna de las cuales se percibe una cierta reducción de esos elementos más pesados².

No obstante, esa carencia fue más normal rellenarla con la yuxtaposición de textos de nuevo orden, tal como ocurre en el *Flos sanctorum* impreso. Por este mismo proceso de 'modernización' pasaron también otras compilaciones durante el siglo XV; así, por ejemplo, creo que se explica la yuxtaposición de un par de sermones pasionales al *Flos* contenido en el manuscrito M.II.6 de El Escorial, el de san Vicente Ferrer y el anónimo, de los que he hecho mérito más arriba.

Poesía narrativa pasional La versificación del planto *Quis dabit* por parte de Gonzalo de Berceo muestra el temprano implante peninsular de alguna de las variedades de esta literatura. No tenemos, sin embargo, constancia documental de que se compusieran grandes poemas sobre la vida de Cristo y, en especial, sobre su Pasión antes del siglo XV, parecidos a los que se venían difundiendo desde mucho antes en

1. Véase Bestul 1996, 32-33.

2. Véase, por ejemplo, el *Flos sanctorum* del manuscrito 8 de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander (Baños & Uría 2000).

Europa. No conviene, sin embargo, perder de vista las piezas incluidas en el *Libro de buen amor*, a la hora de encontrar sintonías. Las líneas que siguen sólo tienen el objeto de recordar al lector algunos de esos textos, así como también algunas de sus particularidades, pues que parece conveniente seguir contextualizando la *Santa Pasión* de Gómez de Ferrol en su mundo de lecturas afines y de textos homólogos.

Las primeras manifestaciones de esa poesía narrativa, a las que más arriba me he referido, están vinculadas en muchas ocasiones a prácticas oracionales, pero tienen una impostación —seguramente también— juglaresca que, cuando menos, nos indica qué medios de difusión y qué poética de afinidades estarían en juego¹.

Más arriba me he referido al que es, seguramente, el espécimen más antiguo de esta literatura en lengua romance, la *PCF*. El carácter y el uso quizá litúrgico y oracional de este texto es heredado en alguna medida por otros posteriores, como la *Passion des Jongleurs* —en adelante, *PJ*—, que, claramente, responde a otras expectativas y también a otros destinatarios. Así, por destacar alguna de sus particularidades, es un marco intertextual la referencia a la *chanson* de gesta en los primeros versos de alguna de sus versiones, cuando se encara con el hombre que «plus volontiers oroit conter | coment Rolans ala joster | a Olivier son compaignon, | k'il ne feroit la passion | ke Dex souffri o grant enhan | par le pechie ke fist Adan» (vv. 24-25)²; esta referencia a la *chanson*, digo, centra bien el ámbito de la audiencia de este poema, escrito en octosílabos pareados en el siglo XIII.

Como otras homólogas, y en un ciclo casi inevitable en la tradición poética más temprana, que coincide temáticamente con los evangelios leídos en el tiempo

1. Véase, para una lista no completa, Jauss 1968, II, 50, n.º 1020 (*Passion des Jongleurs*), 1024; 95, n.º 1908, 1912, 1920 (*PCF*).

2. Theben 1909, 1.

de Cuaresma, esta pasión se extiende desde los episodios en Betania, en especial el acaecido en casa de Simón el leproso con Magdalena y Judas, hasta la Resurrección, incluyendo la bajada a los infiernos. El éxito de esta *Passion* está garantizado por los numerosos manuscritos, sus varias impostaciones lingüísticas y por el hecho de ser la base textual de algunas elaboraciones dramáticas, las francesas y la inglesa por ejemplo, o haber servido como tejido para otros¹.

Desde esta perspectiva, se trata de una verdadera *Ur-pasión* y empieza, por un lado, a apuntar la idea —fortalecida con otras floraciones a las que me referiré rápidamente más abajo— de que se han formalizado a lo largo de los siglos unos modelos de amplio impacto, que han servido para dar soporte a textos genéricamente homólogos o diferentes. Y, por otro lado, nos pone de manifiesto una permeabilidad genérica de tal grado, que nos obliga a preguntarnos sobre el verdadero significado de los límites teóricos y prácticos entre, verbigracia, poesía narrativa y teatro.

Aunque el cañamazo de la *PJ* es evangélico, aparecen algunos episodios procedentes de la tradición apócrifa, llamados a tener mucho éxito. Por ejemplo, el episodio del sueño de la mujer de Pilatos, con la intervención de Belcebú², al que me referiré en el capítulo siguiente. También se presta atención a la facturación de la cruz y el origen del árbol del que se sacó su madera, que, además de dar de sí una «grant estoire», como dice el autor (v. 1269), estaría en consonancia con la difusión de cultos relacionados con la cruz y, especialmente, el que depende de la difusión europea del *lignum crucis*, todo lo cual permitiría afinar

1. Véase Perry 1981 y, antes, Forster 1913, con sendas ediciones de distintas redacciones.

2. En la versión editada por Theben 1909, vv. 975-1040; en la de Perry 1981, vv. 1197-1273.

más la cronología de la *PJ*¹.

A la misma tendencia de sacralización de los instrumentos pasionales, se deberá el interesante episodio de la fabricación de los clavos por un herrero leproso, que es curado milagrosamente para que con la ayuda de su mujer colabore en la obra de la Redención, episodio llamado a tener un notable éxito en el ámbito de la narrativa y del teatro pasionales². También, como aludo más abajo, el poeta se permite algunas licencias en el episodio de la Tercera Palabra, justificándolo con un entramado narrativo ya pre-compasional.

Estos episodios y otros de la *PJ* fueron aprovechados en los primeros textos teatrales franceses sobre la materia que conocemos, la *Passion* del Palatinus o el corpus de la *Passion* de Autun. La primera dataría de finales del siglo XIII o principios del XIV, según su editora, mientras que las dos versiones de la otra —ambas de la segunda mitad del siglo XV— demostrarían la existencia de un texto común anterior, por lo menos del XIV³. La relación con la *PJ* no estriba sólo en el hecho de que haya suministrado a las dos piezas más o menos texto, sino en la propia concepción de poema pasional que tienen estas obras dramáticas. De hecho, la del código Palatino tiene todo el aspecto de haber sido escrita para la lectura.

La de Autun conserva una notable cantidad de versos narrativos que, por su condición poética y de resumen de algunos episodios, sobrepasan la condición de didascalias, reclamando o bien un recitador —que, por otro lado y a juzgar por los versos narrativos, no

1. Theben vv. 1225-1274; en la versión editada por Forster 1916, vv. 1180-1216; en la más moderna de Perry 1981, vv. 1488-1525. Véase Meyer 1882 y Perry 1981, 37-38, para la leyenda, que dio de sí, incluso, un poema monográfico en anglo-normando (Lazar 1960).

2. Véase para algunas de estas cuestiones Frank 1954, 126-127.

3. Para una y otra, véase Frank 1954, 126-131. Las ediciones, de Frank 1922 & 1934.

pareciera tener un papel integrador de la acción—, o bien que consideremos este texto y el original antiguo del que depende como una modalidad representativa pre-teatral, mímica¹. En cualquier caso, la frontera aún en el siglo XIV de poema y drama pasional en lengua romance era muy débil literaria, técnica y 'performativamente' hablando.

Tal modalidad podría coincidir con la oracional y para-litúrgica que advertimos en la *PCF*. Pero también podría ser un indicio de cierto uso estacional —litúrgicamente *estacional*, si se quiere— de algunos textos narrativos, como la *PJ*, vinculados así a las prácticas y conmemoraciones de la Semana Santa de una manera natural, nacidos incluso para esa vinculación del mismo modo que los textos propiamente litúrgicos o, andando el tiempo, más espirituales. Se explicarían, así, por un lado, las transferencias genéricas de un texto como la *PJ*, y también la convivencia de variadas manifestaciones narrativas y teatrales en situación más o menos madura, más o menos balbuciente. Pero también esta perspectiva iluminaría no sólo la que llamo transferencia genérica, sino también la absorción o el embeber de otros géneros con éxito en lengua romance, como la *Lamentatio Mariæ*.

Por ello en estas breves notas sobre poemas pasionales de la Edad Media, debemos recordar la *Passion* de Nicolás de Verona, que empieza: *Seignour, je vous ay ia pour vers et pour sentance*, canción compuesta de *laissez* monorrimas con un total de cerca de mil alejandrinos, que data de la primera mitad del siglo XIV. Narra los episodios consabidos de una Pasión atada al ciclo litúrgico de la Cuaresma, desde la resurrección de Lázaro, hasta el descendimiento de la Cruz, con una servil dependencia evangélica y la inclusión de abundantes citas latinas principalmente proféticas y evangélicas.

1. Faral 1964, 245. Véanse otras posibilidades en Noomen 1958.

cas, que relacionan a este poema desde el punto de vista temático más con la *PCF*, que con la *PJ*.

Las partes complementarias, ni siquiera apócrifas, son mínimas y estriban, sobre todo, en la *lamentatio*, a cuya inclusión me referiré en el siguiente capítulo. Su impostado carácter juglaresco está claro por la forma, pero también su condición oracional queda implícita cuando el autor habla de sí mismo y al referirse a sus destinatarios, invitando en tres ocasiones a los oyentes a escucharlo «en peis e en silançe», «en peis, sens discourdançe», «escoutiés en peis» (v. 8, 16 & 23)¹. Pienso que hay que destacar esta llamada porque podría interpretarse como indicio de ese envaramiento litúrgico y de la consiguiente ritualización que estaba suponiendo antes para las pasiones juglarescas o más primitivas, con implícito reconocimiento de un papel para los 'fieles' oyentes.

Hay, sin embargo, una cierta contradicción entre el origen declaradamente juglaresco y oracional con la misma imposición manuscrita, puesto que el códice veneciano, otrora de la biblioteca Gonzaga, que nos conserva esta pasión está ilustrado con numerosas miniaturas intercaladas en el texto, lo que indicaría que, al menos cuando se copia en la segunda mitad del siglo XIV, este poema había pasado a ser ya texto para la meditación, basada en la lectura y en la contemplación de las figuras, si es que alguna vez fue otra cosa². Vale la pena destacar la circunstancia de la inclusión del nombre del autor dentro del texto, por cuanto esa marca es tan juglaresca como oracional, en el mismo

1. La vieja edición de Castellani 1893, 65-66, queda ahora superada por la de Di Ninni 1992, 393-421, por la que cito.

2. Entre los raros estudios dedicados a este texto, véase Di Ninni 1981, quien considera que estuvo destinado desde el origen a la lectura (407) y estudia «il rapporto di subalternità che intercorre tra il testo delle *Passion* di Niccolò e i testi evangelici chi tramandano il racconto della passion di Cristo» (408), además de la «farcitura latina», con la forma del verso.

sentido que se constata en la *SP* de Gómez de Ferrol.

Andando el tiempo nos encontramos con otra categoría de poemas narrativos pasionales más evolucionados, como el *Livre de la Passion* que, como escribió su editora, es «un centon des traditions apocryphes et des interprétations symboliques du temps»¹, escrito quizá a principios del siglo XIV, en la línea formal y temática de las pasiones anteriores. Siguiendo la convención oracional y juglaresca, manda en los primeros versos callar a sus oyentes y, tras invocar a la Virgen, justifica su trabajo en virtud de lo conveniente que es tener en la memoria la Pasión día y noche para no caer en las redes de Satanás: es una definición en toda regla de la utilidad oracional del texto. Quizá indicio del mismo interés sea el panorama redentorista de los primeros versos, en los que se resume la historia de los aspectos esenciales de la vida humana de Cristo, como en la *pasión* arcaica lombarda y en otros textos del ámbito centro-italiano donde florecían las *laude* narrativas y dramáticas.

Los episodios preliminares de la Pasión incluyen la resurrección de Lázaro; después, el anónimo autor indica expresamente que quiere empezar a contar «la meniere [...] | comment ont fis Dieu tourmenter | si comme saint Mathieu raconte» (vv. 215-217), empezando por el episodio de la cena en casa de Simón, causa original en los relatos antiguos de la decisión que Judas toma de traicionar a su Maestro; se extiende hasta la Resurrección.

El *Livre de Passion* parece ya el resultado de la creación de un tipo de texto en verso nuevo a partir de los modelos más antiguos, de los que aún conserva la opción métrica de los octosílabos pareados. Así como en la *Southern Passion*, quizá se quería perfeccionar el modelo literario de poema sobre la Pasión con un destino menos público que privado; la recreación e

1. Frank 1930, vi.

incorporación de episodios o elementos alegóricos y figurales de toda índole es también indicio del intento de crear antes un *libro*, que el de servir un texto aleatoriamente utilizado en niveles orales y escritos¹. En alguna medida, esa impronta de renovación será la representada también en algunos poemas castellanos de finales del siglo XV. Pero el *Livre de la Passion* parece no sufrir el impacto que, por ejemplo, significó la difusión de las *MVC* y los textos con esta obra relacionados, que acabarían de transformar el género, como podemos comprobar por la última generación de poemas pasionales desde principios del siglo XV.

La asepsia mariológica de una obra franco-véneta y de impostación juglaresca como la de Nicolás de Verona contrasta con el mariocentrismo de otros productos muy tempranos de la poesía pasional, como algunos textos latinos o la *lauda* en la Italia del norte y del centro. Indudablemente, estamos ante otra modalidad del género.

Quizá convenga empezar dedicando algunas líneas a la ya mencionada *Vita beate virginis Marie et Salvatoris rhythmica*, importantísimo hipotexto para la poesía narrativa alemana y para no pocas obras de contemplación de los siglos XIII y XIV². Compuesto a mediados del siglo XIII, —se ha concretado incluso la fecha *c.* 1250—, consta de más de ocho mil versos alejandrinos pareados, a lo largo de los cuales se narra una densa historia repartida en cuatro libros, que abarcan: la vida de la Virgen (libro I), la historia de Jesús desde su

1. Para la pasión inglesa, véase Forster 1927. Al menos uno de los varios manuscritos del *Livre de Passion* está ilustrado con miniaturas, lo que concreta más sus aspectos contemplativos, aunque esas llamadas a la contemplación estén muy reducidas en el mismo texto, tan reducidas como las construcciones imaginativas a las que me referiré más adelante.

2. Vv. 4966-4995, en la edición de Vögtlin 1888, 169-170. Para su repercusión en la poesía narrativa en lengua alemana, véase Masser 1969, 50-57.

nacimiento hasta que a los veintinueve años empieza su predicación (libro II), la vida pública de Jesús hasta su muerte (libro III), y, por fin, la vida de María desde la Resurrección hasta su Asunción (libro IV). El propio argumento nos enseña hasta qué punto este libro es una obra principalmente mariana. El mismo autor, quizá nativo de la Renania o de la zona meridional de la actual Alemania, cuando introduce los libros o al final de la obra, declara explícitamente que «hic liber fuerit scriptus ad Marie | laudem atque Jesu Christi, prolis sue pie» (vv. 8018-8020).

Es, en este sentido, una verdadera enciclopedia de historia mariológica, en cuyo centro está la Pasión de Cristo. Por eso, quizá, encontramos aquí la más elaborada propuesta compasional que se puede hallar antes de las *MVC*, que me atrevo a sugerir dependa en muchos aspectos de esta obra. Hablo de propuesta compasional y no de programa contemplativo porque, evidentemente, la *Vita* no explicita siempre unos fines contemplativos, sino más bien oracionales¹.

Me referiré a las secciones pasionales de la *Vita* en varias ocasiones a lo largo de estas páginas, pero me gustaría dejar destacada la labor profunda y perfecta de entretejido de la *compasio Mariae*—y de los demás actores de la Pasión— que se da en el libro III. No creo que haya texto que mejor compense o descompense, si se quiere, el sacrificio de Cristo y la pasión de la Madre. Aunque evidencia relación con las narraciones del pseudo Bernardo o del pseudo Anselmo, son evidentes muchas divergencias de índole temática e histórica; por ejemplo, y de entrada, la propia incorporación de las partes compasionales, a la que me referiré en el capítulo siguiente. Pero, además, motivos centrales de la pasión son amplificados y modificados con un apresto literario

1. La lectura, por ejemplo, de la obra protegerá al lector y hará posible que «se mala morte nunquam moriturum | nec sine penitentia de vita discessurum» (vv. 8020-8021 [Vögtlin 1888, 268]).

distinto. Por ejemplo, el famoso pasaje en el que la Virgen, durante la Crucifixión, cubre las partes pudendas de Cristo con su propia toca, tal como se narra en el pseudo Anselmo y se retoma en las *MVC*¹, es en la *Vita* una acción algo más complicada, que cito en extenso para que el lector se haga cargo del espíritu de esta obra:

Hi proprius accedere Mariam non sinebant,
 et, quotiens accedere temptabat, repellebant;
 unde tristis spiritus stetit in dolore,
 gemuitque sepius cum dentium stridore.
 Nunc amens humi curruit, nunc gemensque surrexit,
 quid fieret de filio sepius respexit;
 sed cum ipsum corpore vidit denudari,
 cum eiulatu maximo cepit lacrimari.
 Velum sui capitis abstraxit dolorosa,
 Maria rogat Magdalenam mater amorosa,
 ut unum ex astantibus ipsa deprecatur,
 per quem circa nuda Jesu pannus hic ligetur.
 Magdalenam virginem detectam non sinebat,
 pannum ipsum super caput Marie reponebat,
 pannum sumens alium et quendam exoravit,
 illum circa femora Jesu qui ligavit².

Este modo de dramatizar lógicamente un pasaje que era esencialmente lírico en el pseudo Anselmo y será contemplativo en las *MVC* ha de tener una explicación, sobre todo cuando el mismo proceder se sigue en otros pasajes. En algunos encontramos, por ejemplo, casi todos los motivos y buena parte de los estilemas que caracterizan las *lamentationes Mariæ* de la Italia central, a

1. En el *Dialogus*: «Tamen velamen capitis mei accipiens circumligavi lumbis suis» (*PL*, 159, col. 282). En las *MVC*: «Tristatur eciam supra modum, et cum rubore quod eum uidet totaliter nudum; nam et femoralia non dimiserunt ei. Accelerat igitur e approximat filio, amplexatur et cingit eum uelo capitis sui» (Stallings 1997, 271).

2. Vv. 5018-5033 (Vögtlin 1888, 170-171).

las que luego me referiré. Además, el tono de exagerada violencia y dolor en lo que a la vivencia de la Pasión por parte de la Virgen y sus adláteres seguidores de Cristo se refiere, es no sólo un motivo compasional sino fundamental en esta parte de la *Vita*. El lector puede hacerse nuevamente una idea de esto al ver cómo el proceso del enclavamiento de Cristo sirve para entretejer nuevas ponderaciones de dolor y violencia:

Quotiens cum malleo clavus dolaretur,
 ut ad crucem filius eius figeretur,
 totiens clamabat stridens, ac si penetraret
 per cor eius gladius, hanc qui trucidaret;
 et ad ictus singulos mallei stridebat,
 velut ipsa figeretur per cor ita flebat.
 Quotiens cum malleum videret elevari
 clavos ad incutiendum per pedes et vibrari,
 eiulans in maximum prorupit ululatum,
 velut caput vel cor eius foret vulneratum;
 complodit manus, tundens pectus, stridat, clamat,
 [plorat.

Pre dolore nimio, quid faceret, ignorat;
 evulsit crines, peplum scindit, caput verberavit,
 genas sulcat unguibus vestes laceravit;
 modo cadit, modo surgit, nunc stabat, nunc sedebat,
 sepe versus filium manus extendebat.
 Tum lacrimabiliter lugebat et clamabat,
 quod plurimos ad lacrimas astantes provocabat;
 inconsolabiter lamentans eiulabat
 et hoc verbum sepius iterans clamabat:
 «Fili mi o fili mi, fili mi o fili,
 pro te mori da mihi vel tecum mori fili!
 Tollite me miseram, ad crucem suspendatis,
 et matris cum filio vitam finiatis!
 O si mihi misere daretur modo mori,
 ut per mortem finem meo ponerem dolori!
 Fili mi, o fili mi, fili mi, o fili!
 Pro te mori da mihi vel tecum mori fili!
 Ve, si meum miserum cor modo rumperetur,
 et mea cum filio nunc vita tolleretur!
 Fili mi, o fili mi, fili mi, o fili!

Pro te mori da mihi vel tecum mori fili! [5068-5099].

Como se ve, el planto de María desarrolla motivos conocidos en la tradición, desde el *Quis dabit* en adelante, pero lo interesante es que se fragmenta e, incluso, se organiza literariamente con un *ritornello* patético. El patetismo es, precisamente, el modo de representar una Pasión en la que el llanto, las lágrimas, que son el medio físico por el que el dolor de María representa el del Hijo, permean entre los actores de la Pasión más inmediatos y, en última instancia, entre lectores u oyentes —el autor califica a su obra «carmen [...] huius hymnodie»—. No es el llanto contemplativo hacia adentro que endulza el corazón y provoca el amor, como dice el poema inglés que describe los síntomas y resultados afectivos de la meditación pasional, ni el interior o el privado de la confesión o de los equilibrados arrepentimientos como el de María Magdalena¹. Se trata de un llanto corporal visible. Es éste uno de los primeros textos en los que se detalla el llanto sanguinolento de la Virgen, que tendrá sobre todo éxito en la iconografía:

Tantum autem planxerat affligens se lugendo,
tantumque ploraverat lacrimas fundendo,
quod ipsius oculi iam sanguine rubebant,
et ipsius palpebre correse iam tumebant,
atque sue rosee gene iam pallebant,
et fuscata lacrimis facies marcebat;
et lacrimae sanguineae ceperunt iam manare
ex ipsius oculis flentis tan amare [vv. 5494-5501].

Pero es, además y sobre todo, un llanto institucionalizado como el que acompaña el mundo funeral antiguo y medieval, que produce la catarsis del duelo en el ámbito del grupo, de la colectividad, y que, aunque desde muy antiguo se procuró erradicar, siguió sin

1. Véase Woolf 1968, 20-21; Ross 1997, 38-39.

embargo social e institucionalmente arraigado¹. Cuando el Crucificado es elevado tras del enclavamiento —dice el autor, haciéndose con el tópico de la imposibilidad de expresar—, la Virgen «miserabiliter fleuit eiulando» (5111) de tal modo que ni por palabras ni escritura podía representarse su intensidad; y la contaminación es, naturalmente, rápida, «sonaban enormes voces de llantos y alegrías», unos ululando por la muerte y otros celebrándola. La escandalera del duelo se repite continuamente, multiplicando los personajes que lamentan, ora enumerándolos, ora poniendo en estilo directo extensos plantos de María Magdalena, de María Cleofé y María del Zebedeo, de Marta, de san Juan y de san Pedro², en donde comparecen la mayoría de las variantes de los motivos y los estilemas del planto narrativo.

La *compassio* se manifiesta y cumple en el siglo XIII una función esencialmente distinta de la que se empieza a institucionalizar en el XIV. La literatura pasional tenía como objetivo provocar más el llanto colectivo que el privado inherente a la emoción contemplativa. Lo notamos en la *Vita*, que con toda seguridad debe cuajar en literatura prácticas colectivizadas como las que se concretarán por entonces o poco después en las *laude* narrativas centro-italianas —también con la llamada al llanto colectivo, como veremos—; prácticas colectivizadas como las que justificarían la inclusión de plantos romances en los oficios litúrgicos de las iglesias y como las que, en fin, se entreven en la primera iconografía pasional, por ejemplo la propia de las tierras donde se pudiera haber escrito la *Vita*. Quizá en esto no tengamos más remedio que ver el resultado no sólo de una vivencia de la muerte, sino también el resultado de una orquestación pastoral como la que tiene en su base la consecución del arrepentimiento y la penitencia de los

1. Véase De Martino 1975, así como también los trabajos citados antes y después en el presente capítulo.

2. Vögtlin 1888, 180-193.

oyentes.

Interesa hacer mérito de la *Vita* en esta breve relación de pasiones poéticas no sólo en virtud de su valor intrínseco, sino también porque, siendo un texto compuesto por lo que parece hacia 1250, nos permite comprobar una serie de circunstancias y de cambios especialmente significativos en el ámbito de la narración pasional.

Por un lado, es evidente que el criterio histórico que me parece regía la evolución de las pasiones romances, inflacionando con elementos narrativos apócrifos o añadiendo anécdotas devotas de varia procedencia, es aquí más bien el resultado de una técnica amplificativa y emocional. A este respecto, la relación de la *Vita* con la épica culta medieval debiera ponerse de manifiesto con mucho más detalle, pues que comparte con ella modos elocutivos básicos; así, por ejemplo, la *amplificatio* es utilizada en todas sus variantes y con muchos matices, como, por ejemplo, en la *descriptio* retórica de la Virgen que se lleva más de doscientos versos. La dotación emocional que en virtud del uso de una determinada poética tiene el texto es parecida a la de poemas cultos, pongo por caso el *Roman de Troie*, y no creo que esto se deba sólo a sintonías de cultura literaria, si se quiere cortesana. Me parece que, al menos por lo que se refiere a las partes pasionales, la incorporación de unos modos —literarios y tradicionales— como los de la *lamentatio* femenina, que también germinó en la épica culta, explica mucha de la novedad y de la diferencia de la nueva poesía pasional narrativa, extensa o breve.

Este y otros productos más meridionales procedentes de la península itálica, como, por ejemplo, las *laude* pasionales más primitivas, representan un perfeccionamiento de la piedad afectiva cristocéntrica cisterciense cuya evolución se corona, por lo que se refiere a los textos contemplativos, con las *MVC*, pasando antes por numerosas manifestaciones literarias de *longue durée*

que arraigan y se mantienen —no exentas de renovación, claro— en terrenos, sin embargo, bastante conservadores en virtud de sus fines y de sus medios.

Una de las pasiones más tempranas de la península italiana sería la lombarda, que su editora data en el siglo XIII. Divergente de las francesas en varios extremos, representaría una de las más antiguas del ámbito oracional que cuaja en manifestaciones como cofradías o agrupaciones que hacen de las *laude* una manifestación pública o privada de su devoción y de sus liturgias. Su forma, nueva en el terreno de la poesía narrativa pasional, y su brevedad, doscientos treinta y ocho versos agrupados en estrofas de «*lauda-ballata mariana in quartine di ottonari-novenari con ripresa e schema metrico aaaa*»¹, son indicio de esa utilidad oracional y, acaso, de su propio ámbito, pues el estribillo es el principio del Ave María («*Ave Maria, gratia plena, | Dominus tecum, salve regina*»). Así que no sólo en virtud de la invocación, sino también por la misma práctica coral de su canto, mantendría la tensión mariológica sobre el todo de la narración pasional en virtud de la repetida *salutatio*, que daría un aire litánico a estas coplas pasionales. La condición de oración colectiva a la Virgen no sólo está implícita en la forma y su práctica, sino también en las tres coplas doxológicas finales, que presentan variaciones sobre el mismo concepto oracional de la primera: «*Ave Maria de reverentia | davanzo a vu laudo in presentia, | tuti pregemo de la sententia, | nesû de nu dapnato sia*» (vv. 227-230).

Con ese envolvente, sin embargo, tenemos una verdadera pasión en verso que empieza, como otras ya citadas, resumiendo los pasos esenciales de la vida humana de Cristo, que pueden servir de contraste a veces —por su condición de ‘gozos’— con los ‘dolores’

1. Editada por Corti 1965; otra edición, que parte de la anterior, es la de Varanini 1977, 109-120.

de la Virgen, que centraliza la narración, desde la Anunciación hasta la madurez de Cristo (vv. 7-63). Pienso que una de las marcas implícitas o explícitas de las narraciones pasionales más y menos antiguas es su referente textual inmediato, generalmente los evangelios, en otras ocasiones referidos genéricamente como *estoire*. Así se destaca la condición de texto de segundo grado y se autoriza no sólo lo que se cuenta, sino también la función real de la obra. Difícilmente encontraremos esta declaración de la textualidad dependiente en *laude* compasionales que no tengan los ingredientes de *passio* en verso. Pero ésta, a pesar de su brevedad y concisión, se remite a fuente escrita («sí come disse l'omelia» [v. 50]), por lo que parece una *lectio* o pieza leída en el curso de los oficios o de la misa. La condición litúrgica de esa fuente, además, quizá intente arrojar el deseo implícito en esta *Passione* de devenir una práctica de parecidas características.

Un rasgo del arcaísmo o quizá causado por el carácter no meridional de este texto es el hecho de que los elementos compasionales no desbordan la propia acción pasional: el brevísimo planto de la Virgen se inserta en dos tiempos, cuando ve con san Juan los sufrimientos del Hijo en casa de Pilatos, y sirviendo de prólogo a la Tercera Palabra, ahora en estructura acorde con las otras pasiones arcaicas. Pero no se aumenta la compasión en el momento de la muerte de Cristo ni en ninguno de los episodios narrados posteriormente hasta la Resurrección.

Las causalidades de la Redención en boca de Cristo —con la variación narrativa inherente al diálogo¹— y su mismo protagonismo no quedan apagados nunca por los fines contemplativos, que aquí no se aluden lo más

1. Véanse los vv. 139-150, con la explicación de Cristo a la Madre de la causa de su Pasión, que se puede comparar con el mismo desarrollo en otras narraciones poéticas más tardías que se tienen a la misma estructura (*Livre de la Passion*, vv. 1593-1616 [Frank 1930, 54-56]).

mínimo. Todo esto es indicio de que nos las habemos con una pieza que podría servir de gozne entre la narración pasional en verso más primitiva, juglaresca incluso, y los evolucionados modos de la tradición de cantos pasionales de las cofradías medievales, empezando por las marianas y siguiendo por las penitentes promovidas por las órdenes mendicantes.

Aunque siguen sin estar claras las condiciones geográficas y cronológicas del desarrollo de la lauda y de las cofradías que hacían de su canto la manifestación litúrgica central, parece que es en torno a los años de 1260 —el año de la gran *devotio*— o 1267 —primera documentación incontestable de la organización de una confraternidad de *laudesi* en Siena¹— cuando se documentan los primeros movimientos organizados. Antes sería posible encontrar otros espacios privados o ámbitos oracionales organizados también como cofradías, en cuyo seno se pudieran desarrollar las primeras muestras de la *lauda-ballata* o se continuara con otras formas —por lo que a nosotros interesa, pasionales—, como las concretadas en espacios europeos tan distantes como los que hemos ido señalando más arriba. La posterior fortuna de las *laude* va de la maduración lírica en el ámbito de los *laudesi*, hasta el desvío dramático en ambientes derivados de las cofradías de la penitencia fundadas después de 1260, que nos sitúa sobre todo a principios del siglo XIV, cuando se documentan las representaciones de la Pasión organizadas preceptivamente por las cofradías en la tarde del Viernes Santo².

Sí parece que en el ámbito de los Abruzzi y de las Marcas se localiza una de las más antiguas y persistentes floraciones en la que el planto de la Virgen y los dolores que lo generan ante la Pasión del Hijo centran una narración —espacio no dramático, por tanto—, que acaba

1. Sobre su floración, véase Meersseman 1977, 954-960.

2. Véase Varanini 1977, X-XLV; Baldelli 1981; Innocenti 1980; Del Popolo 1990, I, 20 y sigs.

perdiendo contenidos narrativos en beneficio de los líricos. No puedo aquí referirme a demasiados textos, pero sí voy a recordar algunos de los más antiguos o que, desde la perspectiva de este trabajo, me parecen tener más interés.

La *Lamentatio beate Marie de filio*, copiada en un códice datable a finales del siglo XIII, es acaso, con el llamado *Pianto delle Marie* (finales del mismo siglo o principios del XIV), uno de los primeros textos del género conservados. Ugolini ha puesto de manifiesto, en primer lugar, el común denominador que tienen estos textos, relacionados literalmente en varios pasajes, aunque el segundo es mucho más amplio y plantea las cosas con una narración lógica distinta del primero. En segundo lugar, ambos se sitúan a la cabeza de una larga lista de *lamentationes* escritas en tetrásticos monorrimos de versos decasilábicos, que se pueden acercar a las estructuras litánicas de las *laude* primitivas de los *serviti*, que a su vez son variante de las estrofas litúrgicas y narrativas latinas, como los que se utilizan en algunos poemas latinos pasionales, como las *Meditationes* y *Meditationes alia*¹.

En la primera estrofa de la *Lamentatio beate Marie de filio*, se invita a llorar a Cristo «*piculi et grandi*» «con alta voce per grande amore». Cinco más se dedican a resumir la Pasión, recordando sólo la traición de Judas, la entrega a Pilatos, el episodio de la tortura atado en la columna, la conducción al Calvario, el espolio de la túnica, la crucifixión, la corona de espinas y la lanza. Inmediatamente después, se introduce a María, que estaba al lado de Cristo mientras tenía lugar la crucifixión, con su *planto*, encabezado con una llamada al público («*Audite, gente, gran pietate*»). Basado en los tradicionales tópicos y estilemas del *planto* mariano

1. Me referiré a estos textos para asuntos puntuales en el capítulo siguiente. Para la opinión de la posible relación con las series litánicas, Varanini 1977, 30-31.

(abandono [*orbata*], el dolor de hijo, deseo de la muerte, etc.), sirve de introducción a la Tercera Palabra popularmente recreada («Lassote mamma k'io me ne vao» [vv. 55]). Luego se narra el descenso a los infiernos, para retomar otra vez el planto de la Virgen *iuxta crucem*, nuevamente basado en estilemas consagrados, que, alternando con fragmentos narrativos, llega hasta la penúltima estrofa. Se cierra el poema con una petición oracional colectiva¹.

Desde la perspectiva de la *SP*, nos interesa más la construcción dramático-narrativa del *Pianto delle Marie*. Empieza con varias coplas en las que un narrador que parece haber estado presente en los primeros acontecimientos de la Pasión afirma que todo el mundo sabe las nuevas de la muerte de Cristo, si no es la Madre, e invita a comunicárselas. Sin solución de continuidad sigue una breve narración de algunos episodios (cena, anuncio por Cristo de la traición, prendimiento), que da paso al anuncio por parte de un discípulo a María (vv. 12-23). La Madre se desvanece, llama a las «atre Marie» y éstas preguntan a la Virgen qué pasa y si sabe de buenas nuevas (vv. 28-35). Cuando la Virgen dice que le han comunicado que Cristo ha sido prendido, la Magdalena no puede creerlo y arriesga la posibilidad de una mentira. La Virgen, que sabe de la envidia de los fariseos, se pone en marcha a la busca de san Juan, sufriendo las violencias de los judíos. Luego

Santu Iohani sì fo trovatu;
 a le Marine sì fo menatu;
 da la nostra Donna fo addemandatu
 de lu soi Filgu se se era andatu:

– «Filgu Iohanni, tu stai sine tristu:
 or que ss'è factu lu tui Magistru?
 Dilomme, filçu meu benedicto;

1. Ugolini 1959, 42-46; otra edición asequible, que retoma la anterior, es la de Varanini 1972, 32-37.

nui taupinelle gimo per cissu»¹.

Responde san Juan confirmando en una copla el prendimiento, la entrega a la jurisdicción de Pilatos y la sentencia. La Virgen urge la partida hasta «la 've estactia, | ka, se 'llu èn vivu, nui li favellimo, | et, se 'llu èn mortu, mo lu 'ntrevedemo» (vv. 77-79). San Juan y las Marías se ponen en camino y llegan hasta donde se oye el rumor contra Cristo. La Virgen se acerca al Crucificado, intentando alcanzarlo, «m'era tantu altu, non ce iungia». Dirigiéndose a Cristo, entona un lamento basado en los tópicos de la causa de este sacrificio, de la belleza oscurecida, del abandono, del consejo y del deseo de la muerte, con motivos teológicos como el de la condición simultánea de Cristo, como Hijo y Padre, todo ello mientras se autolesiona («era scapiliata, scenta e scalça, | tucta scarscava la sua faça blanca» [121-122]). Sin solución de continuidad toma la palabra Magdalena y luego san Juan, quienes entonan un planto con balbuciente alternancia (Magdalena - Juan - Magdalena), al que se une la Virgen y en el que se van recordando los pasajes anteriores a la Pasión (su anuncio, la cena, el lavatorio de los pies, el sermón a los apóstoles, la traición de Judas, el prendimiento, el abandono de los discípulos, la negación de san Pedro). Otra serie de brevísimos plantos están puestos en boca de María Jacobé, Magdalena, san Juan, que dan paso a uno extenso de la Virgen sobre los motivos anteriores y otros más de carácter narrativo, que precede inmediatamente a la Tercera Palabra, después de la cual continúa un planto de la Virgen y otro de la Magdalena.

Si aceptamos la cronología de estas dos laudas pasionales narrativas a las que acabo de referirme, pareciera claro que los plantos más sencillos y más antiguos sufren un proceso de tumoración lírica y narrativa que lleva a la multiplicación de los personajes

1. Ugolini 1959, 121, vv. 64-71.

y a la complicación técnica de la *lamentatio*, que seguramente se haría más evidente en el paso del siglo XIV al XV. Conviene retener esto para más adelante.

Cierto es, sin embargo, que el refinamiento que a este respecto presentan algunos himnos y poemas latinos es muestra, por un lado, de hasta qué punto hubo de ser un referente modélico para las *lamentationes* en vulgar esa tradición, que, no obstante, se alimentaba también de otras tradiciones dolorosas extra-litúrgicas.

Se puede comprobar, por ejemplo, con alguna de las laudes dramáticas perusinas. Éstas se organizan de acuerdo con un ciclo litúrgico y reparten los episodios de la Pasión a lo largo de la Semana Santa; los preliminares se van representando antes del Jueves, día en el que se dramatizaba la Santa Cena y los sucesos que de ella arrancan, como la venta efectiva de Cristo, ya planeada desde el martes anterior, y el episodio del Huerto de los olivos, hasta el momento anterior a la Crucifixión, que se representaba en Viernes Santo. En la representación del Jueves, un anónimo anuncia a la Virgen la detención del Hijo y que, en poder de Pilatos, está siendo torturado. Ésta se lo comunica a las *sorelle* y les pide nuevas, que, en efecto, le dan. La Virgen urge la salida y, mientras por el camino echaba de menos a san Juan, he aquí que éste se presenta. En la «corte de Pilatos», la Madre interpela al Hijo, quien, al oírla, solicita que la dejen acercarse, porque le atormenta más su pena que la pasión que sufre. Cristo narra a la Madre las torturas a que ha sido sometido y, después de una intervención de la Magdalena en la que declara su intención de lavar nuevamente los pies con sus lágrimas, Cristo pronuncia la Tercera Palabra¹.

Pero mucho antes de llegar a esta regularización teatral, la proliferación de las laudas narrativas pasionales es un hecho demostrado no sólo por la *Passione* lombarda a la que más arriba me refería, sino también

1. De Bartholomæis 1943, I, 208-231.

por la abundancia de pasiones en otros metros narrativos que, por su forma —especialmente en tetrásticos monorrimos o estrofas de parecida enjundia litúrgica— y expresión, forman un verdadero género dentro de la poesía pasional.

No sólo la forma unifica estos textos, sino acaso también los usos literarios que tienen asignados en el cuerpo de las devociones o conmemoraciones pasionales en las cofradías de penitencia o marianas. Eran éstos de diversa categoría. Los textos largos narrativos sobre la Pasión podrían recitarse a lo largo de una ceremonia como la de la procesión de Viernes Santo. Otros textos eran representados o semi-representados, como las *laude* dramáticas —a cuyo orden cuaresmal ya me he referido— o las *lamentationes*, que alternarían en determinados momentos con las pasiones más arcaicas.

Pero, especialmente, las *laude* narrativas más extensas, y, en especial, las que tienen un soporte métrico tan recitativo como el tetrástico monorrimo, no parece pudieran tener función teatral, sino más bien serían utilizadas para ilustrar ceremonias mudas como la procesión, la adoración de la Cruz, etc., o para mantener viva la emoción en las largas vigilias de Jueves, Viernes y Sábado santos. Esa sería la función de pasiones más o menos extensas intercaladas en los laudarios, como los de Asís, Gubbio, Gualdo o Aquila¹, en los que alternaban o eran seguidas por *lamentationes Mariæ* variantes.

Uno de los de Asís, precisamente, se abre con un interesante y arcaico *Detto de Passione*, que quizá tuviera esa función. Aunque se incluyen en él los lamentos de la Virgen en dos momentos claves, al ver a Cristo en la cruz y una vez que ha expirado, siguen en el manuscrito varios plantos en forma de *lauda-ballata*, que podrían ser recitados o cantados en otras coyunturas de la celebra-

1. Véase De Bartholomæis 1924, 317, 341.

ción, así como también algunas laudas sobre la Cruz¹. Como veremos en seguida, estos ciclos se perciben también en otros laudarios, por lo que hemos de concluir que respondían a un uso alternante como el más arriba aludido.

Aunque más abajo dé alguna razón complementaria, no de otro modo se explicaría la agrupación en un solo laudario de varias pasiones escritas en tetrásticos monorrimos, alternando con lamentos en forma de danza. El carácter pasional del tetrástico monorrimo, principalmente decasilábido, queda demostrado, antes de las primeras pasiones o *lamentationes* documentadas, por el uso que de la estrofa hace Ruggiero Appuliese (*fl. c.* 1262), cuando parodiaba la Pasión contando la suya propia, según se ha recordado repetidas veces²; y queda demostrado también por la larga serie de *lamentationes* que, construidas sobre la base de esta estrofa, ha ordenado Ugolini, quien, además, la pone en relación nada menos que con la forma métrica de la *PCF* en razón de antecedentes litúrgicos parejos³.

En el laudario de la cofradía de Santa María de las Nieves o *Battuti* de Módena (*ante* 1370)⁴, se nos conserva un ciclo harto interesante, que incluye tres pasiones que se sirven de la estrofa mencionada (nº. XXXV, XLII y LII) y una serie de plantos de varia estructura y categoría histórica, que en el código figuran entre las dos pasiones primeras (nº. XXXVI-XLI), sin contar con alguna pieza en prosa rimada que, además de servir de introducción al *Stabat Mater*, tiene despuntos líricos muy interesantes⁵.

1. Pelaez 1901.

2. «Parodia è indice riflesso di popolarità», como dice Ugolini 1959, 10. Para una edición del texto, véase De Bartholomæis 1926, 12-13.

3. Ugolini 1959, 9-18.

4. Bertoni 1909, 41-49, nº. XXXVI-XLI. Citaré los textos de acuerdo con el número de orden indicado en la edición.

5. Me refiero a la nº. XLIX, en la que la Virgen dice: «Levaimie

Voy a referirme ahora no sólo a las tres pasiones, sino a los plantos ahí transcritos, al objeto de ilustrar la convivencia de la pasión narrativa con el planto y las posibilidades de su complementariedad en el ámbito de las prácticas devotas colectivas de las cofradías. También me referiré a algunos indicios textuales de la puesta en práctica de esas piezas literarias en la liturgia pasional, indicios que nos permiten establecer tres niveles de distancia narrativa —niveles intertextuales también, si se quiere— que se complementan y entrecrocán entre sí, en un juego de perspectivas que tiene como consecuencia inmediata la *realización* compasional.

En la primera de las tres pasiones narrativas convive la estrofa de danza en su variedad pura, *aaax* (vv. 1-32), con otra serie de coplas de la misma variedad pero con rima enlazada mnemotécnica, *aaab-bbbc-cccd* (33-79), para acabar de completarse esta polimetría con tetrásticos monorrimos muy irregulares en todos los sentidos, aunque con tendencia decasilábica (80-197). No estoy seguro de las razones de esta rara mezcla; no parece resultado del azar o de la reunión de piezas de diversa procedencia, sino más bien de una buscada polimetría tras de la que me parece reconocer cierta conciencia genérica. Pues la mayoría de las piezas de la sección a la que me refiero y, en general, del volumen¹, son bastante irregulares métrica y estróficamente hablando, lo que se puede achacar a las condiciones de la práctica litúrgica y al uso musical de estos textos, pero también a una clara conciencia genérica: en el caso de algunas cofradías penitenciales, se opone un cierto espíritu de *sermo*

una matina, sentie çente adunare: la doïia al coro non fina voiendo a lue parlare», etc., en donde quizá está agazapado el tema de una albada popular que no sé si también prestaría música.

1. Independientemente, claro, de que, como señala su editor, los textos están en muchos casos copiados a línea seguida, sin distinción de versos, —según costumbre, hay que decirlo, en muchos manuscritos de este tipo— y, como máximo, trazando una capital para el principio de las estrofas.

humilis poético, al virtuosismo de las compañías de *laudesi*, en cuyo seno se alababan y conmemoraban sobre todo las fiestas marianas, de acuerdo con un exigentísimo criterio formal y musical, que, incluso, les llevaba a manifestarse como *scholæ cantorum*, escuelas de música y canto¹; y que, dicho sea entre paréntesis, siempre habrá que tener presentes al estudiar las *Cantigas* de Alfonso X.

Volviendo a nuestra pasión, no quiero entretener al lector recalcando su arcaísmo en varios aspectos, empezando por el contenido, que está en la línea de las pasiones arcaicas, pues que va desde un resumen de la vida pública de Jesús, hasta la Ascensión, pasando por la Resurrección, el descenso a los Infiernos y las apariciones a la Virgen, a los apóstoles y discípulos, una verdadera y añeja *historia humanæ salutis*. Tampoco quiero entretenerme en recordar que la narración arranca de la justificación redentorista («Per lo peccà de l'um primero» [5]), como en los clásicos textos de la nueva espiritualidad mencionados más arriba. Pero no puede dejar de llamar la atención el hecho, muy extraordinario por el contexto —una cofradía de penitencia— y por la fecha, de la ausencia de referencias a la *lamentatio* de la Virgen, que es aludida de pasada al mencionar la Tercera Palabra. Tampoco pienso que deban pasar inadvertidos contenidos oracionales, que son también propios de pasiones arcaicas. Todo esto da al poema un aire notable de vejez, si es que lo miramos desde la perspectiva de la organización estructural y de la complicación teológica.

Y, sin embargo, hay datos para ver cómo se revitaliza esta añeja pasión en su posible contexto devoto, quizá destinándose a una recitación en el cuerpo de una de esas ceremonias pasionales a las que me he referido, aquí a la vista de la Cruz —¿en el curso de la *Adoratio*?— («Or cristiani, or me intendite | chomo compara' vu

1. Véase Blake 1992.

site | del sangue iusto chi *vidite* | ensire del corpo del signore», reza la primera copla). Esa revitalización alcanza una cierta categoría dramática si consideramos que el primero de los plantos que a continuación figuran en el códice tiene una relación, si no de dependencia, sí de yuxtaposición litúrgica con respecto a la *pasión* anterior. Cuando el poeta ha terminado de narrar esa historia de la salvación humana completa y deja a Cristo presidente en el cielo, blasma en unos cuantos versos a los pecadores. Deja indicada, así, la finalidad penitencial propia de estas *laude*, sirviéndose de una implícita referencia a la segunda venida de Cristo triunfante en el fin del mundo¹. Este sería el lógico final, pero sigue después, invitando:

Ma tornen tuti al crucifisso,
qui in su la croxe per nu e messo.
E recordança de lue spesso
açammo al coro e de la morte,

para cerrar con una doxología oracional en la que pide la salvación para todos.

La invitación a mirar y recordar a Cristo en la cruz ataría la *lauda* y su recitación a un acto concreto paralitúrgico en el que participaban los fieles de la cofradía, que necesariamente se desarrollaría en un espacio presidido por la Cruz. Y si vemos ahí una vuelta a la realidad espacio-temporal de la *devoción* y, en cierta medida, desplazamiento o devolución del protagonismo desde el narrador a los cofrades, es posible admitir que el planto comentado sea, en efecto, un complemento de esta *pasión* narrativa.

Esta disolución o conversión de la historia no es nueva en estas páginas: hemos visto cómo en la *pasión*

1. «Or se marischa gi peccadore | de Deo e de la verçene pura:
| simuniaghi e çugadore | robadora e blastemadore | e gi traitori
agan paura. | Et homicidi chi non cura | de fare pur male non an
mesura» (vv. 177-183).

teatral de Montecassino se cedía, después de la muerte de Cristo, la voz a la Madre. La misma voz que se aprecia en el primero de los plantos mencionados de los Battuti (nº. XXXVI), el único que lleva una rúbrica, *Plantus virginis Marie*, que, como todas las rúbricas en el ámbito de la *ordinatio* textual, es a la vez separadora, estructuralmente hablando, y agrupadora, desde el punto de vista narrativo. La brevedad de esta composición, que comparece en otras colecciones¹, se resuelve en la concisión del desarrollo de dos de los tópicos más repetidos, el de 'belleza oscurecida' y el de la petición de la muerte por parte de la Madre, con una de las variantes más líricas, la que consiste en rogar a las *sorelle* que «cum lo meo fiolo clavelate | con esse lue me faite morte, | che eo non patisca cotanto dolore» (29-32), la cual se convertirá en un tema iconográfico en las representaciones de la crucifixión doble superpuestos Madre e Hijo. Y, por otro lado, la forma zejelesca de la *lauda-ballata* (XX, *aaaX*, *bbbX*, etc.) acentúa esa participación de los fieles cofrades por medio de la coralidad del canto, participación que apuntaba ya el final de la *pasión*.

Las siguientes *lamentationes* del laudario de Módena, además de no tener estructura coral, muestran una independencia de la anterior; carecen de rúbrica y se dejan, además, imbricar modal y cronológicamente en los distintos momentos previstos para la *compassio* a lo largo de la conmemoración pasional: como prólogo a la Tercera Palabra, como complemento de la muerte de Cristo, *iuxta crucem*, y, en fin, en la recreación de la Piedad, al pie de la cruz o durante el descendimiento. La primera (nº. XXXVII) implica que Cristo vive y está en la cruz, con Él se va encarando la Madre, quien acaba con la pregunta: «Lasa mi, che doe fare?» (64). Ahora sería lógico el encaje de la Tercera Palabra, la

1. Bertoni cita la variante de la cofradía *dei disciplinati* de Siena (1909, XVI, n. 3).

commendatio de María a san Juan, y viceversa, pues ese final del planto no puede dejarnos de recordar otras recreaciones del mismo motivo, como la del *Pianto delle Marie* ya examinado, en donde justamente antes de la Tercera Palabra se incrustaba un lamento con los mismos motivos del nuestro y la interrogación indirecta homóloga: «Io so llassata sol' a plasça | sone dolorosa, non so ke ffaça», recrecida con una de esas adiciones de alto contenido emocional propias de este texto¹.

Es evidente que, tal como se conserva en el laudario de los Battuti, la serie de lamentos está prevista para un uso dentro de la liturgia propia y en un plan más o menos dramático, pues se trata de textos en los que, no habiendo contenido narrativo, hay que suponerlos eslabonados en una ceremonia que implica una cierta *impersonation*. Así, por ejemplo, en el planto siguiente (XXXVIII), sin introducciones ni didascalias narrativas, intervienen las Marías, empezando por Magdalena, que es invitada por la Virgen a mostrar su pena. Es una variante de la escena con la que se cierra —¿abruptamente?— el *Pianto* citado, después de la Tercera Palabra.

La pieza que comento queda cerrada, tras de la última estrofa en boca de María, con una petición oracional de acceso al paraíso: «E ch'el cumduga ugnum a bon porto | de veraxe salvatione» (89-90); tras de ella, antes de la siguiente lauda y en parte encabezando folio, sigue un fragmento doxológico que rememora la Pasión en la línea de la petición anterior: «Pero lo quale volse fare d'essere morto preghen tuti del bon coro. E gi fo' exempli gi qua' el n'a lassa oservenge tuti cum fervore. Cusi veraxemente el ne darà salvatione»².

1. Ugolini 1959, 126, vv. 224-225. La Virgen, antes de la Tercera Palabra, añade: «Oi bellu Filiu, sai ke faraio? | Co le doliose me nn'andaraio; | enfra la gente no appareraio; | con ticu soterra me mecteraio!» (Vv. 226-229).

2. Así lo transcribe Bertoni 1909, 45.

La irregularidad métrica y estrófica es grande a lo largo de este lamento, pero no permite reconstruir este final como una estrofa regular.

El que este fragmento ya no forme parte del planto de la Virgen y el hecho de que a lo largo del laudario menudeen los fragmentos oracionales en prosa nos llevaría a concluir, al menos, varias cosas: primero, que los dos plantos anteriores tienen una unidad estructural, claramente realzada por su relación con otros ejemplos antiguos, como el *Pianto delle Marie*; segundo, que esa unidad estructural se correspondería con una unidad litúrgica o de representación, como se quiera; tercero, que en la puesta en práctica hay que suponer la incorporación de voces distintas a las de María y sus interlocutoras, que serían las que, por medio de la doxología, cerrarían la ceremonia, la aplicarían tropológicamente y, volviendo a los cofrades a la realidad, concluirían una unidad o ciclo de la conmemoración.

Los dos plantos siguientes, composiciones XXIX y XL del laudario, tienen de nuevo unidad en virtud de la secuencia histórica, que continúa la línea de los anteriores. El primero, en forma de danza con estribillo (*O Maria dolorosa | mitiga tanto dolore*), es alternante estrofa a estrofa, entre san Juan y María y habrá que suponer que había una participación coral que fracturaba el diálogo con la repetición del estribillo. San Juan consuela a la Virgen en tres tiempos, argumentando que por mandato de Cristo le quedó encomendada, que su muerte es la obra de Redención y Él mismo anunció la Resurrección. A cada uno de los argumentos la Virgen contesta resignada, excepto en la última copla en la que vuelve a la afectividad materna:

Me-ll' è Cristo la vita mia,
lo corpo meo e l'anema mia.
Pero ço morire alor voria
ch' el è morto lo salvadore (23-26).

La repetición del estribillo, que sería entonado con la primera estrofa por san Juan, da un aire litánico a la composición, y centra en la Virgen toda la afectividad por medio de un consuelo colectivo. Así, la escena puede ser localizada tras de la muerte de Cristo y, a pesar de la falta de referencia a elementos iconográficos, no creo que entre aún en el ámbito de la devoción llamada de la Piedad, después del descendimiento. Más que la de los abigarrados retablos repletos de figuras en acción al pie de la cruz, recuerda la sencillez y equilibrio de la representación más temprana del llanto de la Virgen y san Juan a ambos lados de la cruz.

El aminoramiento del *duelo* personal y colectivo que se aprecia en la composición anterior no es el que caracteriza la que le sigue (*Oymè, Çudei, la crudelle gente*), que descansa sobre una oposición entre el pueblo responsable del inmenso dolor y muerte de Cristo (*Çudei*), para el que *nulla est redemptio*, y la invitación a los cofrades o asistentes a la devoción (*bona çente*) para que contemple el dolor y la muerte como obra de Redención. Su localización histórica será, aproximadamente, la misma que la anterior, después de oscurecido el sol y del temblor de tierra¹. Lo que me parece más interesante en esta *lauda* es que, a pesar del doble vector doctrinal que acabo de destacar, se constituye de hecho en una invectiva antijudaica desde el mismo estribillo de cuatro versos («*Oymè, Çudei, la crudelle çente, | como lo coro vostro è açegato, | che Jeso Cristo omnipontete | avite sì crucifigato?*»). La responsabilidad del pueblo judío en la muerte de Cristo va aumentando a lo largo de los siglos, sobre todo a partir de la segunda mitad del XII, alcanzando el máximo rigor entre las órdenes mendicantes, en el ámbito de la

1. «*Vidi lo sole chi per tristeça | à retrato lo so' splendore, | ch'el non veça tanta aspreça | in Cristo so' criatore. || E la terra per grameça | trema tutta per dolore | del vostro grande errore | chi avì in so' monstrato*» (vv. 5-12).

pastoral¹ y, por lo que aquí vemos, en el de la práctica espiritual de los laicos. Si, como parece claro, el proceso derivado de las técnicas contemplativas consiste en una transmutación de lo histórico en 'ahistórico' o 'tranhistórico'², aquí tenemos un sofisticado ejemplo de cómo la responsabilidad *original* del género humano en el proceso que culminará con la Redención es desplazada al «pueblo maldito» de una forma no sólo natural, sino ritualizada en la propia vivencia exterior e interior de la Pasión, cuya liturgia devota se coronaría entre los cofrades de Módena con esta lauda³.

En fin, dando de lado a esta serie, interesa, sin embargo, ver cómo estos textos, al igual que los de otros laudarios del siglo XIV, representan una situación genérica a medio camino entre lo narrativo y lo dramático. En algunos ámbitos de las cofradías de penitencia, sin duda, esa situación devendría fósil merced a la ritualización que conlleva toda liturgia, pero también merced al uso de géneros afines o intermedios, como el sermón —o determinado tipo de predicación, al menos—, que, sin duda, compitió con la poesía pasional en narratividad y en versatilidad para metamorfosearse en drama, según hemos visto ya más arriba.

Las fronteras permeables de género se percibirían aún en la lauda XLI de la colección (*Plançi, Maria, cum dolore*). En ella el planto narrativo de la Virgen, en el curso del cual se narra la historia de la Pasión, queda

1. Véase Cohen 1982.

2. Bestul 1996, 73. Para todo lo referente al papel y a la representación de los judíos en el ámbito pasional, véase el capítulo III, págs. 68-110.

3. No sé si, en todo caso y fuera entonces del espacio privado de la cofradía, este tipo de invectivas que se integraban en el cuerpo de la liturgia pasional están directamente dirigidas contra judíos de carne y hueso. No sé la situación de éstos en la ciudad de Módena en la segunda mitad del siglo XIV; ni sé si fueron obligados a participar como espectadores de las manifestaciones públicas cristianas, sermón o procesiones, como lo serán más tarde en otras partes de Europa (véase más abajo para España).

trufado, sin solución de continuidad, con algunas coplas en tercera persona que tienen la estructura horaria, a la que más arriba me he referido, para volver a la primera persona quizá ya no en boca de María.

Pero, para acabar con este representativo laudario de los *Battuti*, hay que decir que conserva un par de pasiones más. La primera cierra la serie de piezas pasionales que he venido analizando y es más bien una *lamentatio* narrativa en la línea temática y métrica de las más antiguas abruzzeses. La segunda, que está fuera del ámbito pasional y después de una serie de laudas puramente marianas, consta de casi cuatrocientos versos agrupados en estrofas generalmente regulares de *cuaderna vía* y queda firmada al final en estos términos:

Or è compli de dire la sancta passione,
e'l pianto e la dolia chi fo facta a bandone.
Fra Guido di Scovadori, a chu' Deo dia perdone,
l'à facta e cumplida e ruduta in sermone.

Vui chi l' avi olduda cum gram devocione
del santo Paradiso Deo ve dia apericione.
Beado quello qui avrà questo pianto in recordança
ch'el starà sempre mae cum Cristo in alegrança,
e chi 'l disse e chi l'olde si n'ae gram perdonança,
Deo ne conduga tuti a la sova gloria sancta.

Vui chi m'avì intenxo et eo chi ve lo cunctà,
Deo ne dia longa vita e spexe e sanità,
a nu e ai nostri amixe et al nostro parentà,
in lo sancto Paradixo ne sia apresentà.

In la divina gloria denanço dal creatore,
quel chi à misericordia de çaschun peccadore:
la Verçene Maria, <quella chi è> fiore sovre
[ugni fiore,
se ghe 'n conduga tuti per la gram valore.

Independientemente del nombre del autor, intercalado en el colofón de la obra, siguiendo la práctica

oracional ya comprobada en estas páginas, percibimos en esos versos una definición genérica, al referirse a la obra como *sancta passione*, y quizá práctica al asimilarla al *pianto*. Todo esto nos interesa mucho desde la perspectiva de nuestro Gómez de Ferrol que, claramente, maneja la misma terminología genérica y usa del mismo recurso oracional y juglaresco para la firma. Aunque también existe la posibilidad de que esos dos primeros versos de la *Pasión* de Scovadori sean en realidad una indicación del final de la recitación de la Pasión, mientras que sólo a partir del tercero empiece el colofón propiamente dicho, que tendría a partir de ahora la condición oracional de la doxología, de la que forma parte el nombre del autor y para cuyos oyentes (lectores) y para él mismo solicita el perdón y el Paraíso. Para escritores como este devoto Guido di Scovadori, cuyo título de *fra* no sé si se refiere a su condición de cofrade o de miembro de una orden religiosa mendicante, la escritura era un servicio oracional.

A pesar de ciertos despuntes retóricos, como una tímida comparación para resaltar la dureza del prendimiento¹, y la inclusión de motivos pasionales poco comunes, como el que presenta a un Herodes levantándose de su trono y arrodillándose ante Cristo durante tres horas, y no «segondo 'l senno so'» (vv. 131-138), la narración resulta muy seca desde sus primeros pasos del prendimiento hasta la Resurrección. Parecen reconocérsele algunos detalles que comparecen también en las *MVC* (véase en el capítulo siguiente), obra de la que quizá dependa, lo que no desdice de su datación *ante* 1375. Los plantos se presentan no demasiado bien suturados en el cuerpo de la narración, mostrando un cierto arcaísmo. Se distribuyen en los tres momentos

1. «Sin cum fi prexo lo çeruo da i chan quando l' è a la chaça | che l'um ge rompe' l pecto, l' altro ge speça la faça» (21-22). La pasión figura entre las págs. 61-71 de Bertoni 1909, en las partes finales del laudario, donde se recogen piezas claramente sueltas dedicadas a varias devociones.

históricos consabidos: durante el camino en la *quête* del Hijo, con participación de las mujeres y, sobre todo, san Juan y Magdalena (vv. 83-26)¹; inmediatamente después de la Crucifixión (212-255), a cargo en este caso de la Virgen, que entona un lamento narrativo largo en el que recuerda algunos de los pasos previos de la Pasión, y de san Juan, cuya intervención no está en estilo directo; y, en fin, después de la muerte de Cristo (292-327), con la incorporación en estilo directo de la Virgen y Magdalena, aunque también se dice que lamentaba san Juan.

La de Scovadori tiene las características de la pasión arcaica que incorpora con débil sutura narrativa los momentos esenciales de la *compassio* desde la perspectiva de la *lamentatio Mariæ*. Lo compasional no se rememora más allá en el texto, a no ser alguna referencia menor, como cuando, en el episodio de la columna, la Virgen se pasma como muerta durante tres horas (194-195); y, en este sentido, la Tercera Palabra de Cristo no tiene el más mínimo envolvente compasional. Se mantiene claramente diferenciadas la línea histórica de la *passio* y la afectiva de la *lamentatio*, acordemente con los modelos arcaicos de la pasión centro- y norte-italiana. En los plantos, por otro lado, no encontramos grandes novedades más allá de los estilemas y temas tradicionales. Nuevamente nos recuerda la situación de *SP* de Gómez de Ferrol, en la que veremos, si la comparamos con las *pasiones* castellanas más evolucionadas la misma situación de sutura entre la *passio* y la *lamentatio*, con no pocos elementos retóricos de acarreo.

Se entiende, así, la identificación entre *planto* y *pasión* que el mismo autor hace al final de su obra. Porque, en efecto, este poema no tiene la ambición de otros más o menos coetáneos, sino que parece moverse sobre la

1. «De! cum lo piançe forte la Madalena bella. Marta e le doe Marie, de que l' era sorella, | e san Çoane appostolo che disse la novella, | suspirando piançeva cum la çentille polçella» (111-114).

base de un género narrativo poético, identificado por su extensión no excesiva, la forma métrica y estructura de líneas diferenciadas; características todas éstas que serían las de la pasión arcaica del siglo XIII testimoniada por el travestimiento autobiográfico de Ruggiero Apuliese y que quizá nos obligue a llevar más a la primera mitad del siglo XIV que a la segunda esta obra del bueno de Guido di Scovadori.

De un tipo como el representado por estas *passiones* partirían los textos de finales del siglo XIV y del siglo XV, que suponen verdaderas renovaciones o revitalizaciones del género, con cambios profundos, que van desde las fuentes de inspiración hasta la métrica y el plan retórico. Pensamos en la *Passione* atribuida a Niccolò Cicerchia, en uno de cuyos manuscritos viene datada en 1364, que tuvo un gran éxito¹. Acudiré a algunos de los aspectos de su contenido que más interesan desde nuestra perspectiva de hoy en el capítulo siguiente. Sin embargo, es importante dejar dicho que, quizá más que las soluciones estilísticas e históricas de la *Passione*, nos interesa su vida externa, la atormentada génesis, la enrevesada publicación y andadura editorial, así como también la extraordinaria recepción por medio de numerosos manuscritos e impresos, engrosando no pocas misceláneas y cediendo algunas de sus partes a otras obras y al teatro, incluyendo, por supuesto, una tradición impresa que nos hace pensar, por un lado, en las mismas características de la proliferación de los textos españoles del siglo XV. Cobra interés, así, la *Passione* desde la perspectiva de la Gómez de Ferrol o de la de Diego de San Pedro, por ejemplo, sobre todo cuando prestamos atención al uso discriminado de la *Passione* en varios ámbitos genéricos y espirituales o la posibilidad de que Cicerchia sea sólo uno de los arregladores o editores de un texto mucho más antiguo, para cuya autoría se ha propuesto el

1. Véase, para una edición, Varanini 1965.

nombre del monje Matteo da Prato¹.

He ido, a lo largo de estas páginas, recordando algunos textos castellanos que son réplica o contrapunto de las variantes genéricas o temáticas que he tratado. Vale la pena preguntarse también aquí sobre las posibles reminiscencias o relaciones peninsulares para con esa floración italiana de poesía pasional en el seno de las cofradías. Aunque en otro lugar trataré con más detalle la cosa y reuniré algunos testimonios de la presencia concreta en la España medieval de los supuestos ideológicos y del conglomerado literario y textual de las cofradías de la penitencia italianas², sí quisiera tratar —errar, más bien— sobre algo a propósito de la rara poesía pasional del siglo XIV en castellano que nos ha llegado. Invoco aquí, naturalmente, la atención para algunos poemas líricos de Juan Ruiz dedicados a la Virgen e incluidos en su *Libro de buen amor*, que pienso han de ser considerados testimonio de la implantación en lengua castellana de un género, las canciones en honor de María, que responde a la misma iniciativa de alabanza y *servicio* que sustenta y justifica la fundación de algunas cofradías medievales de *laudesi*, como la florentina de los *serviti* y otras que van menudeando poco a poco en toda Europa³. No quiero asociar a Juan Ruiz con una línea concreta como la que estos grupos representan, sino más bien, partiendo de la evidencia de que estos géneros poéticos tienen una razón social de ser, plantear la posibilidad de que esta sección del *Libro de buen amor* dependa de causa y aun

1. La complicada trama textual ha sido estudiada por Mancini 1983, quien propone la autoría. Dentro de este grupo de pasiones renovadas, habrá que incluir la publicada por Innocenti 1980. Para las interesantes particularidades de la transmisión impresa, Barbieri 1999.

2. Remito al lector a las consideraciones que se contienen en mi libro en prensa *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*.

3. Véase De Bartholomæis 1924, 237-238. Pone las cosas en su punto Varanini 1977, XII y sigs.

situación homóloga.

Una parte importante del *cancionero* de Juan Ruiz tiene claras connivencias sociales; al menos por lo que se refiere a las composiciones de encargo o compromiso, como los cantares para ciegos, escolares, etc. En buena medida, subyacen en muchas de éstas subculturas específicas que tenían consecuencias literarias. Cosa parecida puede ocurrir con determinada escritura religiosa, la mayor parte de las veces resultado de un deber personal auto-impuesto o condicionado por una determinada ligazón social real o imaginada. La poesía es, durante la Edad Media, algo más que un proceso artístico; es también un medio de identificación social, de clase o de cierto *convictus*. Es por eso identificable la escritura poética como uno de los medios de ennoblecimiento, aunque sólo sea provisional, y de participación en un ámbito restringido a la mayoría, como la cultura cortesana —«e non se atrevían los ydiotas», dice Villena—. De un modo u otro la poesía se remite a espacios cortesanos. Y espacio superior es, en un mundo concebido en escalas y en jerarquías, todo lo referente a Dios y a sus santos. La poesía lírica religiosa de la Edad Media no sólo se beneficia de una transferencia temática y retórica desde la poesía profana en virtud de la busca de un *lenguaje* de referencias, sino también como resultado natural de una concepción perfectamente unitaria de la poesía en virtud de su funcionalidad social ennobecedora¹.

En estos sentidos, la poética de la *laus* mariana en verso tiene su razón de ser como medio de re-colocación por parte del poema en un ámbito ennoblecido en el que se comercia con un determinado tipo de *servicio*; y, en esta medida, es eficaz no sólo en el acto de crearla, sino sobre todo en el de publicarla. Los receptores inmediatos de esos textos, que suelen o pueden tener

1. Véase, por lo que respecta a la primera floración de la *lauda*, Mancini 1996.

una relación social o personal con el autor, autentificarían el *servicio* en una suerte de acto notarial piadoso y poético, participando en la *performance*; y el autor, componiendo, cantando los poemas o identificándolos como suyos, se hace acreedor de la gracia o don e, incluso, de participar en la petición de todas y cada una de las personas que digan la oración. Es por eso por lo que encontrábamos en algunos laudarios ciertos textos en los que se declara la autoría en términos de *voto*.

Ésta es, con otras, la razón de incluirse uno mismo en el cuerpo de la obra, haciendo del propio nombre poesía, como Berceo, como esos autores italianos o, por supuesto, como Pero Gómez de Ferrol. A efectos oracionales, no importaba, incluso, que sólo figurara la indicación de autoría sin expresión del nombre: Constanza de Castilla, por ejemplo, declara que la serie de oraciones que abren su devocionario son obra de «una soror de la orden de Sancto Domingo de los predicadores, la qual es grant pecadora»; pero expresa, sin embargo, su interés en participar de los beneficios del rezo cualquiera que sea quien lo haga, rogando «a quantas personas la rezaren que le den parte de su devoción»¹.

Los poemas que Juan Ruiz escribe como servicio a la Virgen son una ofrenda declarada, en el que se reivindica la composición narrando las razones de la escritura. Si la finalidad y la 'autoriedad' están suficientemente claras, también lo está el destino de los textos, que quedaría implícito no tanto en el ámbito de una advocación especial, la de la Virgen de Santa María del Vado, sino, sobre todo, en el de una organización social mínimamente organizada —«una società organica», por emplear las palabras del clásico especialista²—, una cofradía radicada en esa iglesia en cuyo seno quizá se reglamentaban algunos actos devotos acostumbrados, como las procesiones de los cofrades, orando o cantan-

1. Wilkins 1998, 3.

2. Meersseman 1977, 10.

do loores de la Virgen¹. Juan Ruiz describe Santa María del Vado como «lugar onrado, | muy santo e muy devoto», en el que pasa una vigilia, «como es acostumbrado», y dedica a la Virgen un *ditado*, ofreciéndole cuerpo y alma². El *honor* de un edificio sagrado es resultado no de una apreciación o preferencia personal, sino de un reconocimiento público, casi siempre autenticado por el reconocimiento oficial de la autoridad eclesiástica; la *santidad* y la *devoción* son el resultado de la práctica religiosa colectiva y generalizada; esas prácticas eran *acostumbradas* no como resultado de la iniciativa privada, sino de la liturgia organizada y reglamentada —no debe pasar inadvertida la acepción de *ley* o *reglamento* que también tiene *costumbre*—. Si Santa María del Vado era, como se ha sugerido, la ermita que estaba al lado de El Vado y que tenía como advocación la Virgen de las Angustias, es posible interrogarse si había radicada allí una cofradía reconocida en el ámbito jurídico del arzobispado de Toledo; e, incluso, derivar de ahí que esa cofradía, a juzgar por el contenido de los poemas de Juan Ruiz, era pasional ya entonces, tuviera o no la misma advocación³.

Desde esa perspectiva tienen todavía más interés los poemas de Juan Ruiz que comentamos y algunos otros del *Libro de buen amor*. Los dos pasionales ofrecidos a santa María del Vado serían canciones que podrían cumplir una función en el canto público de las devociones de los fieles que, cofrades o no, acudieran a la ermita, como las que, por ejemplo, siglos después escribirá de encargo Encina para otros santuarios.

1. Véase, para estas prácticas sencillas, Meersseman 1977, 949-968.

2. *Libro de buen amor*, c. 1044 (Blecua 1994, 258).

3. La documentación sobre cofradías del Arzobispado de Toledo no alcanza a las fechas que nos interesan, como me confirma D. Ramón González, director de la Biblioteca Capitular de Toledo, al que agradezco la información que ha recabado al respecto en el Archivo Diocesano.

Serían ambos pasionales en razón de su destino, pero también en relación con los modelos de los cantos marianos antes rememorados.

Las de Juan Ruiz son dos *cantigas* narrativas de tema pasional, en una de las cuales el loor de la Virgen descansa sobre una narración de la Pasión de Cristo que tiene como objeto recordar a la Virgen la redención del género humano y la posible personal del poeta, así como también su condición de co-redentora. La segunda pieza es de otra índole; frente a la individualidad y relación personalizada de la primera, en la que *yo* es una presencia desde el primero al último verso, ésta se expresa con un colectivo *nos* desde el primero, y declara una finalidad penitencial y memorial desde el estribillo:

Los que la Ley avemos
de Christos a guardar
de su muerte devemos
dolernos e acordar.

La estructura métrica y, por ende, musical es la de la *danza*, y como canto coral sólo tiene sentido si un solista o un coro cantara las estrofas narrativas y otro entonara el estribillo. Modo, naturalmente, de los cantos de las *laude* en las cofradías más antiguas, tanto penitenciales como marianas citadas más arriba.

Ya he recordado antes algunos casos. Añado uno de los muchos posibles. En uno de los laudarios más antiguos, figura un *Dicto de Passione*, que empieza con una de las variantes de la tópica convocatoria:

La passion de Christo
piangiam cum gran dolore,
per noi fu crucifixo
Iesu nostro signore¹.

1. Pelaez 1901, 111.

Además, geminaba Juan Ruiz el tema no sé si por un virtuosismo poético y teológico, como se ha sostenido que subyace en el acto de composición, o bien al efecto de dar dos posibilidades al repertorio de los cantos penitenciales, según una costumbre equiparable a la que podemos comprobar en el ámbito de las cofradías de penitencia más antiguas, en las que a lo largo de una ceremonia o *devoción*, se cantaban o recitaban varias *laude* con un mismo motivo cuaresmal, aunque no fuera en tiempo de Pascua. Las de Juan Ruiz, sin briznas de dramaticidad, son canciones como las de la modalidad más arcaica en el ámbito de las cofradías centro-italianas.

A este respecto, me gustaría recordar que lo más común es encontrar laudas pasionales como la segunda de Juan Ruiz, evolucionadas luego dramáticamente de modo que la Virgen asumiera el papel de narradora y convocante de los cofrades para que oigan, contemplen y lloren al hilo de su narración pasional. Sin embargo, el tipo de la primera canción no era tampoco extraño en el ámbito de las más antiguas cofradías. La alabanza de la Madre, que a su vez es marco para la narración de la vida y la pasión del Hijo, es la forma que adoptan algunas de las *laude* narrativas del siglo XIII, como, por ejemplo, la que empieza *Ave Maria, gratia plena*, la Pasión lombarda a la que me he referido más arriba, que es en realidad una larga «*lauda-ballata mariana*» escrita en estrofas de danza (aaax, bbbx, etc.), en la que se narran los pasos más importantes de la vida de Cristo, sobre todo su Pasión, bien es verdad que con una implicación de la Virgen que no se intuye en la obra de Juan Ruiz. Tampoco aquí el poeta se excluye de su propia obra, aunque quede implícita una colectividad de orantes, pues que se retrata: «davanzo a vu laudo in presentia», declarando también la finalidad de *servicio* del acto de escritura, servicio a la Virgen publicado por medio de los cofrades, que tiene presentes y que

colaborarían en la publicación¹.

Esto debió ser tradición en estos ámbitos: en una cofradía cuyo laudario es anterior a 1377, la ya citada de los Battuti de Módena, se narraban, tal como se ha visto más arriba, con el mismo marco personal de servicio a la Virgen y en estrofas de cuaderna vía, aspectos de la vida de Cristo, en especial referentes a la Pasión o Resurrección, más relacionados con su labor redentora². No entretengo al lector con más casos. Pero añadido, en fin, que la organización horaria a la que antes me he referido y que sirve de espina dorsal a la narración de la primera cantiga de Juan Ruiz penetra, aunque sea más bien propia de los poemas meditativos, en el ámbito de la espiritualidad colectivizada. Lo podemos comprobar en algunas *laude* antiguas, como la que incluye el libro de devociones modenenses, que también conservan la repartición horaria y que tiene unos fines más oracionales que conmemorativos³. Y es que, en última instancia, estas narraciones pasionales breves fueron también oraciones que se contextualizaban según el caso: en ese ámbito de las cofradías de la penitencia, la Pasión de Cristo es una oración narrativa que puede integrarse en una devoción particular, sea de la Virgen o de otros santos, como la Magdalena; es un modo de extender y de complicar la *compassio*, puesto que el orador puede co-participar directamente en el dolor de los santos e, incluso, de Cristo.

No sé si este esfuerzo por apuntar a Juan Ruiz a una cofradía es totalmente baldío a la vista de los pocos detalles que tenemos sobre la vitalidad de estas instituciones en la España medieval. A pesar de la floración

1. Véase para su edición y estudio lingüístico Corti 1965.

2. Bertoni 1909, 72-76. En la primera estrofa el poeta se presenta declarando su servicio.

3. Bertoni 1909, 36-40. Por ejemplo: «Poi in lo matino apresso i aorore | foe presentà tuto ligato», «Et in la prima levale lo sole, | a Pilato crudele signore | fo presenta' cum desonore», «In l'ora terça fo condanato», etc.

de algunas cofradías institucionalizadas, los historiadores de la religiosidad popular española no son demasiado optimistas con relación a una de las vitalidades más llamativas de las cofradías de otros países, como las italianas de la Edad Media. Habrá que seguir los pasos de algunos especialistas, al objeto de fijar el cañamazo social que soporta las devociones y, en buena medida, causa la literatura pasional¹. Desde luego, en este sentido, hay que tener en cuenta el arraigo de la poesía de los laudarios en determinadas órdenes religiosas, como los primeros jerónimos, y el esfuerzo extraordinario de traducción y adaptación que André Dias hace del corpus de las *laude* florentinas, en el que, sin embargo, se advierte un desplazamiento desde la finalidad de pública devoción, inherente a los laudarios institucionalizados, hacia un uso más personalizado, más oracional e individual².

* * *

Con esta revisión de la tradición pasional narrativa, menos sistemática seguramente que útil, podemos tener, cuando menos, una perspectiva apropiada para encarar el fenómeno castellano. Estoy convencido de que cualquiera de las modalidades textuales del gran tema de la Pasión se fertilizan mutuamente. No sólo en virtud de la movilidad genérica de la Edad Media, o de la alteridad, sino también porque estamos ante un corpus textual eminentemente utilitario, destinado al consumo, si se quiere. Esta circunstancia es la que explica la comunicación de géneros y también el intercambio.

1. Véase, sobre todo, y por lo que se refiere a las cofradías de advocación pasional, Sánchez Herrero 1996, así como también los varios estudios incluidos en *Guía de los archivos* 1990.

2. Véase Martins 1951, especialmente, para la *lamentatio Mariae* y las laudes de Pasión, 105-204. Sobre la virtualidad dramática de los textos de Dias, véase Calderón 2000.

Sea colectivo el destino, sea individual, ora se trate de contemplación, ora de espectáculo ritual, todos los géneros tienen parecida función catártica. Su versatilidad, la posibilidad de sustituirse, no dependerá tanto de una voluntad literaria, cuanto de una conveniencia coyuntural, utilitaria. Incluso puede hablarse de la inestabilidad textual de la literatura pasional en virtud de esta circunstancia.

Así pues, cualquier panorama de literatura pasional en lengua romance ha de tener en cuenta este virtual carácter utilitario y la condición casi de segundo grado de estos textos cuya variabilidad está condicionada por una narración que trasciende la propia historia de la Redención.

Ésa sólo se realiza en el colectivo humano, que participa en ella con ritualidades litúrgica o espectacular, o en la conciencia individual del contemplativo. Para el caso, es lo mismo la individualidad de éste que la unidad del segundo, aunque cada caso requiera una elaboración retórica y un protocolo social distinto. Las invenciones del converso Almazán nos han enseñado cómo los espectáculos litúrgicos repercutían en y desorientaban al colectivo de los creyentes o de los espectadores. El fraile anónimo castellano que escribía a una hermana de orden, confiando a la pluma sus propios pensamientos pasionales, le dejaba bien claro que «cruçificar la carne non aprouecha sinon para creçer en el amor del Cruçifixo». Recreando una imagen mística de la doble crucifixión de Cristo y el alma fiel, que tiene distintos resultados iconográficos¹, habla del último estadio de la vivencia de la Pasión no ya como una contemplación a partir del texto o de la iconografía, sino como una identificación corporal absoluta: «Aquel es el cubil en que auedes de rreposar con vuestro esposo, sola con solo, cruçificada con cruçificado»²; e,

1. Véase, por ejemplo, Hamburger 1997, lámina 10.

2. Severin 2000, 316.

incluso, no desdeña corporeizar la participación con la imagen del banquete real y místico que también se visualizaba e interiorizaba en la iconografía devota de la contemplación conventual: «O que letuario cordial, o que panar de miel gostar aquella hiel que beuio, aquel vinagre que tomo. Estos son los abraços de vuestro esposo, estos son los besos, los deleytes del matrimonio»¹.

Pero, a pesar del autismo vivencial extremo y la presentación de la contemplación como el final de un camino, el fraile sabe de la otra vía, las otras posibilidades, más propias de seculares que de enclaustrados: «Non se alcança el fruto deste arbol [de la Cruz] disputando en las escuelas, rrebolviendo los libros, afeytando las palabras, edificando grandes edifiçios para orar, faziendo grandes aparejos de ornamentos & retretes pintados para contenplar, avnque todo esto sea bueno en sus tiempos. Pero mas ayna se goza mirando, marauillando, callando, apartandose de lo publico, del bolliçio & del negoçio seglar»². El repertorio de las modalidades textuales e iconográficas de la historia de la Pasión que se derivan de esas palabras es bastante completo y va desde la especulación teológica, hasta la escritura –lectura, por tanto–; desde la grandeza arquitectónica, hasta la intimidad de la iconografía pasional del *studiolo* para el retiro y la meditación. El fraile mismo rechazará la posibilidad de escribir a la monja un nuevo *dictado* que ésta le había pedido; que quizá vale tanto como decir *poema*, y prefiere la opción de la consideración libre en forma de epístola familiar.

El franciscano recalcitrante quería volver a encauzar un río imaginativo totalmente desbordado por sus numerosos, y aun demasiados, afluentes. Quizá los textos castellanos puedan representar bien uno de los estados posibles de ese río; y acaso por esa misma

1. Severin 2000, 317.

2. Severin 2000, 317.

razón sea posible encontrar aguas más puras o más añejas que confluyan seguramente en el cañamazo literario, religioso y social de la obra de Pero Gómez de Ferrol.

IV

LA SANTA PASIÓN DE GÓMEZ DE FERROL Y LAS PASIONES CASTELLANAS

EN LO QUE SIGUE VOY A ATENDER AL LUGAR que me parece ocupa la *Santa Pasión* de Gómez de Ferrol en el concierto de las pasiones castellanas en verso del siglo XV, recalcando sobre todo algunas de sus características propias. Empezaré con unas brevísimas consideraciones sobre los textos castellanos homólogos, más detalladas al referirme a los que no han formado, por desconocidos, o a los que no se han considerado parte del canon. Luego revisaré algunos aspectos de la *SP*, sin perder la perspectiva que ofrecen los otros integrantes del género y sus homólogos románicos.

Las pasiones castellanas del XV Pese a las sintonías o connivencias de la poesía lírica pasional española del siglo XIV con su homóloga europea, no contamos con grandes poemas narrativos ni ciclos de textos con finalidad claramente litúrgica. Estoy convencido, sin embargo, de que las tradiciones poéticas pasionales habían dado más de sí antes del último tercio del siglo XV, tanto en el terreno de la escritura propiamente dicha, como en el de su relación institucional e, incluso, literaria con floraciones internacionales como las más arriba recordadas.

No me extenderé demasiado sobre los poemas

narrativos castellanos de Pasión que hacen cuerpo en el siglo XV con el de Gómez de Ferrol¹. Me referiré a las tipologías o a algunos aspectos que me interesan de las pasiones propiamente dichas que, por sus condiciones literarias expresadas o por la cronología, cuadran en el ámbito de producción y difusión de la *SP*. Así, por ejemplo, tendré muy en cuenta la *Pasión trobada* de Diego de San Pedro y las *Coplas de la Pasión* del Comendador Román. No quedarán excluidos otros textos menores o relacionados con esta literatura, como las piezas de lírica religiosa de cancionero y de carácter paralitúrgico o teatrales, como el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo (*AP*) o las obras de Lucas Fernández o Encina, entre otras.

No obstante, y puesto que una de las finalidades de estas páginas es proponer cierto grado de cohesión genérica para el bloque de *pasiones* castellanas narrativas en verso del siglo XV, sólo voy a recordar brevemente algunas de las particularidades de las más conocidas, para prestar más atención a los nuevos testimonios del género. Me referiré, sin embargo, con más detalle a todas al compararlas en este mismo capítulo con la *SP* de Gómez de Ferrol.

No tenemos certidumbre sobre la fecha de composición de la *PT* de Diego de San Pedro, aunque quizá date de hacia los años ochenta del siglo XV. El texto se nos ha conservado en dos estados distintos, uno más breve, representado por ediciones impresas, que se prolonga hasta el Entierro, y otro más extenso, que trata los últimos momentos de la vida de Cristo más ampliamente, así como también los aspectos de la *compassio* de la Virgen después de la muerte de Cristo².

1. Véanse las referencias bibliográficas que se han dado más arriba, así como también Severin 1973, 12, n. 2, y Deyermond 1979, 466-468. Una relación de las vidas de Cristo traza Andrés 1976, I, 323-324; sobre la Pasión en concreto, I, 377. Para Encina, véase, entre otros, García-Bermejo 1999.

2. Véase Severin 1969 & 1973. Hasta cuándo pudo intervenir

Whinnom apuntó la posibilidad de una datación temprana, en los años setenta, por razones estilísticas y de apreciación personal, pero, sin pruebas concluyentes y a la vista de las ediciones, es posible que el primer estado de la *PT* haya que datarlo bien entrados los años ochenta¹. Difícil es también saber cuál es ese primer estado, aunque parece que las versiones impresas serían el resultado de una revisión de la obra original. Esto parece confirmarse por algo que más abajo diré sobre algunos pasajes de la *PT*.

Más o menos, a mediados de ese mismo decenio o, poco antes, hacia 1482, se hubieron de componer las *Coplas de la Pasión* del Comendador Román (*CP*), según las investigaciones de su más reciente editor². Texto sustancialmente distinto del de Diego de San Pedro, presenta, sin embargo, una serie de coincidencias que habrá que poner más adelante sobre el tapete.

Sólo tenemos testimonios impresos del poema atribuido a fray Íñigo de Mendoza que en la primera recopilación editada de sus obras (*Vita Christi fecho por coplas*, Zamora: Centenera, c. 1483) se titula *Coplas hechas por frey Yñigo de Mendoza en que pone la cena que Nuestro Señor hizo con sus discípulos quando instituyó el sancto sacramento del su sagrado cuerpo* (*PM*)³. Pese al título, quizá debamos ubicar esta composición en un contexto

Diego de San Pedro en la *PT* es difícil de saber; sobre la fecha de su muerte ahora parece clara que fue antes de 1507, según entiendo la referencia de fray Francisco de Ávila (Cátedra 2000, 356, v. 10606), sobre la que sostiene opinión favorable a que San Pedro vivía aún en ese primer decenio del siglo XVI (Beltrán en prensa).

1. Whinnom 1973, 43-44, y Severin & Whinnom 1979, 11-15; para los matices sobre las pruebas concluyentes, véase Mazzocchi 1990, 29-31. En adelante, la *PT* se citará por la edición de Severin & Whinnom 1979.

2. Mazzocchi 1990, 29-31. Se tendrá en cuenta esta edición.

3. Rodríguez-Puértolas 1968, 163-182. El acrónimo que utilizaré en este trabajo para esta obra depende de mi decisión de titular a ésta *Pasión de Mendoza*, teniendo en cuenta lo que argumento de inmediato.

histórico menos concreto que el de la Santa Cena, desplazándolo al ámbito de las *pasiones* versificadas.

Reviso, a este respecto, algunas de sus particularidades. Doce coplas sirven de introducción; las dos primeras son una «invocación» oracional y petición de ayuda a Cristo para «trobar cosa tan alta» (c. 2g); siguen diez más dirigidas a la Virgen, con la súplica de que esté «atenta» a su obra (c. 3j), pues que ya la Pasión de Cristo se ha tornado en alegría, todo se ha vuelto en gloria y su «dolor es ya pasado» (c. 4f). En estas coplas va repasando uno a uno los dolores del Hijo, con algún que otro referente compasional propio de la Virgen, recordando motivos y estilemas a los que ya estamos acostumbrados, como el desmayo o *pasmo* (c. 4), que sirve de señal del enorme dolor de la Madre, siguiendo el orden y aplicando el martirio físico de los instrumentos de la Pasión. Éstos de adminículos de tortura se han convertido en signos de gloria: la corona de espinas es «corona real ponposa» (c. 5), las heridas de los azotes bordadura de «cien mil piedras y perlas» (c. 6), la llaga de la lanza de Longinos es «postigo» abierto a todos (cc. 6-7), los clavos son clavos de adoración (c. 7), el vinagre de la esponja es «dulce como miel» (c. 8), la muerte es «vida glorificada» (c. 8), la cruz es «joyel» para los cristianos y la pasión que Cristo sufrió en ella es «salvación» (c. 9). Y escribe luego, concluyendo la invocación:

Pues, Virgen, ya sus enojos
pasados son en la tierra,
y no quedan en tus ojos
sino solos los despojos
del galardón de su guerra,
por do puedes, si quisieres,
sin dolor de compassión,
¡o, favor de las mugeres!,
hablar con grandes plazeres
su pasión;

y contar con gran dulçor,
Madre de Dios verdadero,
cómo fue lo del dolor
que sufrió mi Redemptor
enclavado en el madero,
que, pues es tornado gloria
lo que te solía doler,
en recontar su victoria
recibirá tu memoria
gran plazer;

pues dime con alegría
la pasión del Soberano,
que yo ya, señora mía,
con esfuerço de tu guía,
la pluma tomo en la mano,
y pues tu cara serena
non se puede tornar triste,
¡o, Madre de Dios tan buena!,
fazme merçed de la pena
que sentiste [c. 10g-12].

Inmediatamente después, una rúbrica indica explícitamente que «comiença la Passión de nuestro Redemptor». Ésta y la petición a la Virgen también nos deja advertidos de que estamos en los principios de una *pasión* en verso, que, a juzgar por ellos mismos, tenía la ambición de las pasiones castellanas ya citadas, aunque sólo se conserve hasta el momento en el que Judas abandona la Cena para materializar la traición, en un final claramente abrupto¹.

La de Mendoza estaba concebida como una pasión original, aunque reconociéndose en una tradición

1. Darbord 1965, 63, señaló ya que las «vingt-trois premières [coplas] semblent esquisser un poème sur la Passion», pero, al tomar al pie de la letra el título del incunable y no advertir que lo que se conserva es evidentemente un fragmento de una *pasión* en verso, fuerza la interpretación pensando que el mismo Mendoza decide no continuar con la Pasión ante el terror que le provoca, optando por un poema eucarístico y redentorista.

concreta, la que otorga a la Virgen la categoría de principal testigo de vista y narradora desde la gloria de los avatares de la Pasión, tal como se encuentra en textos fundacionales de la tradición pasional, como *Quis dabit* de Ogier de Laodiceo o su derivado el *Dialogus beatae Mariae et Anselmi de Passione Domini* atribuido a san Anselmo, y en otra literatura que partía de la misma invención. No sabemos, sin embargo, si ese papel se haría efectivo en la *PM*, dando a María la palabra para narrar efectivamente los episodios de los que ella pudiera dar fe como testigo de vista. Una sintonía ésta a la que habrá que añadir los desarrollos del mismo motivo en la predicación, que tan profunda impronta dejó en otras obras de Mendoza, como la *Vita Christi*, si atendemos, por ejemplo, al arranque del que se publica como apéndice segundo en este libro. A los efectos de ritualidad que tiene este particular modo de *inventio* para la narrar la Pasión habría que dedicar mucho más espacio y ya he dejado apuntados algunos pormenores en el capítulo anterior.

La *PM* da comienzo con una introducción de auto-llamada a la compasión, claramente enunciada como soliloquio y meditación sobre los muchos sufrimientos de la vida de Cristo. Luego empieza la historia con la Cena, y desde los primeros versos se mantiene la convención de incorporar la *compassio Mariae* por medio de interpelaciones que le dirige el autor en los momentos de transición (por ejemplo, c. 25, 54-55).

La narración de Mendoza difería mucho, a juzgar por sus principios, de las demás pasiones castellanas, puesto que parece armada más profesionalmente sobre unos presupuestos homiléticos, que lo llevan a seguir las mismas convenciones de la *Vita Christi*, practicando tanto una exégesis moral actualizadora, que había dado lugar ya en ese poema a la crítica de la sociedad en general —e, incluso, a su contextualización en la España de la segunda mitad del siglo XV—, como alegórica y tipológica, especialmente sirviéndose de la práctica de

la *figura*. Por eso, el argumento contemplativo queda muy reducido, realzado apenas por las interpelaciones a la Virgen; en tanto que emerge todo lo que se podría considerar un tratado o un sermón sobre el significado de cada uno de los momentos culminantes de la Cena, como el lavatorio de los pies o la institución de la Eucaristía.

En la copla 62, queda abruptamente en suspenso la ida de Judas y la invectiva del fraile contra quienes, como el mal discípulo, venden cada día a Cristo. Con esto también se cierra la misma *Pasión* inacabada de fray Íñigo de Mendoza¹.

Algunas de las más ambiciosas obras religiosas de Mendoza han sido, aunque muy conocidas, proyectos incompletos y con una representación textual muy complicada. Baste pensar en la *Vita Christi* y, si se acepta lo anterior, también en esta pasión fragmentaria. No sabemos si ello es debido a los avatares textuales de su producción, aunque, a la vista de que este texto es también un torso apenas esculpido, habrá que achacar a la vida accidentada de fray Íñigo lo que parecen abandonos o renunciias literarios y las condiciones en las que nos han llegado estas obras sobre la vida de Cristo, de transmisión accidentada e *in fieri*.

La necesidad de textos religiosos poéticos —especialmente pasionales— que empieza a generarse en un mercado editorial cada vez más floreciente y ávido de estos productos es posible que llevara al primer editor de la obra de Mendoza, Antonio de Centenera, a regularizar más o menos un corpus textual desbaratado, que acaso fuera ya difundido desde *scriptoria* profesionales de los que pudieran derivar también algunos cancioneros manuscritos, como el que nos conserva, con dos versiones de la *Vita Christi*, el cancionero de Gómez de Ferrol. De esa primera regularización editorial pasará a

1. Este tipo de invectivas no es desusado en poemas narrativos extensos, y tampoco en tradiciones líricas como las de los laudarios.

otras antologías realizadas con el mismo criterio temático, como el *Cancionero* de Hurus, que también nos transmite las coplas de la Cena¹.

Y es que, atendiendo al caso de la *PM*, es difícil que, conservándose como se conserva, fuera el mismo poeta el que la ofreciera en ese estado, pues que a poca costa podría haberle añadido un *cabo* y, eliminando las referencias a una pasión mayor, dejarlo en lo que la rúbrica pretende que sea. Existe la posibilidad, en fin, de que esta obra de Mendoza haya llegado a estar más completa de lo que hoy se conserva e, incluso, de que formara parte de un ciclo de *vita Christi* distinto del que hoy conservamos. No podemos, sin embargo, probarlo.

Cíclico es el *Retablo de la vida de Cristo* de Juan de Padilla, el Cartujano. La edición más antigua que conocemos data de 1505, pero es posible que se haya perdido alguna o algunas otras, pues que su composición remonta, según el colofón, a diciembre de 1500 —en homenaje y entusiasmo claramente jubilar—. El mismo éxito que atestiguan las varias reediciones (cinco antes de 1520) sustentaría la hipótesis de una edición anterior perdida².

En cualquier caso, el *Retablo* —en adelante *RVC*— debe considerarse dentro de la corriente de poesía pasional del siglo XV³. Pero se trata de una obra bien

1. Véase, para una relación de manuscritos y ediciones, Dutton 1990-1991, n.º. 2891. De la *PM* se conservan sólo dos fragmentos manuscritos, el contenido en el cancionero Escorial K.III.7 (EM6, fol. 124 [Dutton 1990-1991, I, 67-68]) y cancionero de la Fundación Lázaro-Galdiano Ms. 30 (ML1, fol. 41-47 [Dutton 1990-1991, 581]), copia al parecer del *Cancionero* de Hurus.

2. Para la primera y las siguientes reediciones, véase Norton 1978, n.º. 758, etc. Citaré el texto por la primera edición. El *Retablo* merece una nueva edición —en ella trabajamos en el ámbito del Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas de la Universidad de Salamanca—; la de Foulché-Delbosc 1912 y alguna antológica anterior son incompletas y muy deturpadas.

3. Véanse las consideraciones de Darbord 1965, 107-141; para algunos aspectos de esta obra, véase Nortí Gualdani 1971-1975, I,

distinta de las ya citadas. La parte que nos interesa está incluida como *tercera tabla* —de ahí el título de *retablo*¹— de una *vita Christi* distribuida en cuatro que, a su vez, se corresponden con los evangelios. Sus modelos históricos y contemplativos han cambiado con respecto a los pasionales que le preceden cronológicamente. El propio Padilla se encarga de ponerlo de manifiesto, declarando en el prólogo su dependencia de la obra de Ludolfo de Sajonia, «el qual más que otro ninguno compiló muy altamente la vida de Cristo»². La *Vita Christi* de este monje cartujo era una novedad en esos tiempos³ y apenas acababa de incorporarse a las lecturas devotas en romance gracias a la traducción de Ambrosio Montesino, realizada bajo patronazgo real y magníficamente impresa entre 1502-1503. A todo esto hay que añadir que la inspiración poética de Padilla le lleva a abandonar la métrica acostumbrada de arte menor y a utilizar una copla de arte mayor, muy en deuda con la tradición del poema alegórico de Mena; y, además de otros artificios implícitos⁴, parte, desde luego, de una postura teórica clara con respecto a la poesía en deuda con el problema humanístico de la lectura de los clásicos, el estilo y otros problemas que denotan la alta conciencia literaria y, relativamente, actual de Padilla⁵.

Desde esa perspectiva, quizá, tengamos que dar un valor suplementario a sus indicaciones sobre la poética

61 y sigs.

1. Sobre las relaciones con la pintura y, más concretamente, la evidente con lo que se estaba laborando en Sevilla por esos años, véase Nortí Galdani 1971-1975, I, 56, 62, con referencias a trabajos de Varey y Valbuena.

2. Foulché-Delbosc 1912, 423.

3. Véase Baier 1977, para la parte pasional y las diferencias profundas de inspiración y tono con relación a los modelos contemplativos anteriores.

4. Véase, al respecto, Vries 1972, que estudia el *Retablo* según su artificio numérico y la disposición estructural en forma de cruz que de ese artificio se deriva.

5. Nortí Galdani 1971-1975, 61-67.

cuando —en el cántico primero de la primera tabla del *Retablo*— reivindica un determinado estilo propio. En la rúbrica de ese primer cántico, resume su razonamiento sobre la elocución: «La vida de Christo se deve escrevir simple e devotamente sin los altos estilos de los oradores y vanos poetas, los quales ponen más scuridad que declaración, y error más que provecho»¹. Trasegando ideas de san Jerónimo o de san Agustín, cuya conocida imagen de la llave de madera y la llave de oro glosará inmediatamente², nos justifica, en términos generales, la necesidad del *sermo humilis* en la escritura cristiana y concretamente en aquellos relatos fundamentales y para-evangélicos que tienen como objeto la vida de Cristo; todo ello en virtud no sólo de un planteamiento teórico anti-clásico, sino atendiendo al problema de la recepción de este tipo de textos, para que «puedan los doctos mirar de su parte | y más a do reina la simplicidad» (sign. c₂r).

Quiero, sin embargo, derivar en esas palabras de Padilla, además de manidos tópicos teóricos, una referencia genérica a las *vita Christi* poéticas de su tiempo y, puntualizando su destino, un recuerdo de *humildes*, estilísticamente hablando, textos para *pauperibus* —en el sentido intelectual que tenía entonces también— como la de Gómez de Ferrol o la anónima pasión del manuscrito de la Academia de la Historia a la que me referiré más abajo.

No voy a entrar en demasiados detalles, pero sí recuerdo al lector los justos para que advierta la gran distancia del Cartujano con relación a textos como los que acabo de mencionar y como los aquí principalmente atendidos. Desde el punto de vista estructural, esta tercera tabla del *RVC* sigue en la narración una secuencia litúrgica a la que ya estamos acostumbrados. Trata

1. Padilla 1505, sign. c₁r.

2. Como ha puesto de manifiesto Nortí Gualdani 1971-1975, 65-66.

«desde el domingo de Lázaro» hasta el sepelio de Cristo, el tiempo de Cuaresma en suma. Sin embargo, mientras que en las demás tablas la historia se va dividiendo en *cánticos*, en esta cuarta la distribuirá en diez *cánticos* y siete *lamentaciones*, denominación litúrgica que sustituye a 'cántico' en la narración de la Pasión, sección que tiene, además, una entidad y estructura litúrgica propia y ritualizada, puesto que se adopta la división de las Horas de la Cruz, como en otros textos pasionales a los que me he referido en el capítulo anterior¹.

Siguiendo la invención del retablo, parte con un prólogo en el que se describe una pintura pasional oscurecida y triste, de «colores no bien matizadas», en la que, con el abigarramiento de los retablos de inspiración septentrional, figura Cristo sangrante en la cruz, los profetas y los doctores llorando su muerte y exhibiendo las cartelas de sus profecías, la Virgen desvanecida «al pie de la cruz en el suelo caída» y todos los espectadores de la Pasión, buenos y malos, alegrándose o lamentándose. El autor, que escribe contemplando la tabla, se emociona hasta ser casi incapaz de manejar la pluma y sus lágrimas se mezclan con la tinta que le alcanza sólo a pintar de negro y desvaídamente los episodios pasionales. Esta imagen material es, sin embargo, un trasunto, por un lado, de la opción estilística de Padilla, en la que no sé si se rastrean elementos de la nueva oratoria que descansa en la provocación de los afectos; y, por el otro, materialización de las consecuencias derivadas del carácter 'representativo' —*performativo*, si se puede decir— de la contemplación de la Pasión de Cristo².

1. Así se explicita en la rúbrica con la que se abre la sección pasional: «Aquí comienza la dolorosa Passión de nuestro redemptor Jesu Christo; y dexa el auctor los cánticos y procede por lamentaciones hasta en fin de la tercera tabla. Va dividida la Passión por las horas canónicas del Viernes de la Cruz» (sign. l₂r).

2. Cf. el estudio de Hodapp 1999, a propósito de una de las

Algo más que una imagen, se trata de explicitar el proceso de la contemplación y el *servicio* que, escribiendo, rinde su autor, por lo que en la *oración* que cierra el prólogo Padilla se encarga de recordarlo: «Ruégote, pues me heziste, | que perdones mis errores | pues que ya con tus colores | pintamos lo que sofriste» (sign. i₄v). Padilla justifica oracionalmente la escritura, en lo que coincide con mucha de la tradición pasional anterior a la que me referido más arriba. Precisamente, cada uno de los cánticos y lamentaciones se cierra con una oración en coplas de arte menor que, rompiendo la secuencia narrativa, acentúa el aire devoto de una lectura parcelada, dividida, entretenida según un ritmo litúrgico, devoto o contemplativo.

Es sabido que son muy pocas las licencias que Padilla se permitió en relación con la historia bíblica. En los márgenes de su texto va anotando la procedencia de los datos exegéticos o históricos que re-elabora, basados en autoridades que van desde el Antiguo Testamento a los predicadores modernos, pasando por el Nuevo y los Padres. Evidentemente, utiliza compendios propios de quien está acostumbrado a la preparación de textos para-homiléticos. Pero la historia evangélica es fielmente seguida, sin la menor concesión no ya a los apócrifos, sino tampoco a las anécdotas admitidas por la piedad con fines contemplativos ni a la creación basada en la *evidentia*. Las verdaderas interpolaciones a la historia se deben a la necesidad de dar a su texto un valor en el terreno de la difusión teológica (explicación de la Eucaristía, el sentido de las palabras de Cristo tras de la Última Cena, por ejemplo), en el de la tropología (ataques a los malos sacerdotes, a los nobles, etc.), y en el de la explicación *figural* de algunos importantes pasajes. En relación con ésta estará, sin duda, el uso de las *comparaciones*, que nada tienen que ver con las sensibles de otros poetas de la Pasión, como

meditaciones sobre la Pasión de Richard Rolle.

Diego de San Pedro. Las excepciones, tal la comparación de Cristo en la cruz como un cordero espetado en el asador, tienen una procedencia autorizada y por eso queda convenientemente acotada en los márgenes¹.

Es tradicional, sin embargo, el tratamiento de la *compassio Mariæ*, que no sólo sobrevivió, sino que fue atemperado por el modelo de Padilla. No obstante, éste sólo incorporará la Virgen al drama poco antes de producirse el momento culminante de la Pasión. Y, como más abajo trataré, el Cartujano no deja de estar en deuda con cierta secuencia de los hechos y tratamiento de la *lamentatio* parecido a sus congéneres castellanos, lo que es indicio de cómo presionaba un esquema específico abonado a la tradición contemplativa en lengua vulgar perfectamente establecido. No le es, por tanto, posible renunciar a la incorporación de pasajes *piadosos* para la contemplación, que han devenido ya apócrifos; pero Padilla se cura en salud y deja bien claro, confesando su fuente, que esos elementos eran admitidos a partir de narraciones como las de san Buenaventura, y que se pueden aceptar piadosamente. Señala entonces que es adición propia, del *auctor*. Ocurre esta auto-atribución, por ejemplo, con muchos episodios que leemos normalmente en las tradiciones pasionales en lengua romance e, incluso, en sus fuentes litúrgicas, como, por ejemplo, la descripción de los desmayos o pasmos de la Virgen, de los suplicios de Cristo, de la *extensio* en la Crucifixión, etc.

Incluso, como propio se presenta una reelaboración del planto de la Magdalena al pie de la cruz, que, aunque en efecto tiene numerosos detalles particulares, no deja de enclavarse en una tradición apócrifa: cuando ve a «su dulce Maestro penando», se lanza a través del

1. Figura en el cántico séptimo (h. sign. k₄) y se declara la autoría de Jacopo da Varazze, cuyos sermones ordenados según el ciclo litúrgico constituyen, en efecto, uno de los repertorios más explotados hasta finales del siglo XVII.

gentío que asiste al suplicio y que no se atreve a vedarle el paso por considerarla de «sangre real excelente» y «de los pontífices muy conocida» o, incluso, porque algunos habían sido sus amantes «del tiempo que fue temporab»; le hacen hueco en torno a la cruz y «duego comiença su mísero llanto, | rompiendo los ayres los gritos que dio», planto que se pone en estilo directo, no ahorrando los detalles escabrosos, aunque con algún atisbo de calidad poética llamado a tener éxito:

Al pie de la cruz una grande laguna
estava, de sangre de Christo vertida,
caýa sobr'ella la muy dolorida,
contradiziendo su mala fortuna;
rasgava con uñas su cara de luna,
sacava de quajo sus lindos cabellos,
cubría la tierra sangrienta con ellos
e consolación no hallava ninguna¹.

Sin embargo de todo esto, se advierte el deseo de contención en no pocos detalles, que quizá dependan de sus modelos escritos, y, por ejemplo, exhibe —en el ámbito de la *compassio*— su oposición a los «llantos reprovados» que se suelen poner en boca de la Virgen, representándola como si fuera «raviosa muger precadora», cuando hay que creer que Dios la dotó de gran fortaleza en ese momento². Es procedente recordar esto desde la perspectiva de las pasiones castellanas porque, sin duda, estas palabras sólo tienen sentido con la mirada puesta en una tradición viva aún de representación de la *Lamentatio*, como lo estaba en los tiempos en los que, como hemos visto más arriba, Eiximenis denunciaba a los predicadores que exageraban la humanidad de una Virgen como mujer común.

El carácter metódico y, al tiempo, tradicional del *RVC* se nota, como he dicho, en la organización de la

1. Padilla 1505, m₃.

2. Padilla 1505, m_{2v}.

historia según la liturgia de las horas, en las inserciones de llamadas a la contemplación y en las oraciones que van cerrando cada una de las *lamentaciones* en las que se divide el relato del acmé de la vida de Cristo. La conciencia, si se puede decir, genérica de la literatura de la pasión le llevaría a agotar las posibilidades en una obra que demuestra un variado conocimiento de las modalidades expresivas de los temas pasionales, orales o escritas, espectaculares o del mundo de la lectura.

Por ello no extraña nada que en el cuerpo del RVC Padilla incorpore también el sermón, como cediendo en este caso la palabra al predicador, un intermediario al cabo, que desempeñaría un papel parecido —sin escenario, claro— al que estructuraba las devociones italianas del Viernes Santo a las que me he referido más arriba. Así, en la lamentación quinta, tras de la muerte de Cristo, «dexa el autor el verso y entra en la prosa en señal de mayor dolor» y agrega un sermón basado sobre un *thema* propiamente pasional («*Filius regis mortuus est*», del libro de los Reyes).

En esta intercalación no sólo me parece reconocer una concesión a la 'ritualidad literaria' del Viernes Santo, sino en el mismo contenido del sermón, de entrada compasional, porque pronto es la Virgen la que se hace protagonista de la narración con sus lamentos al pie de la cruz. La base temática es, claro, litúrgica y está implícita la escena *iuxta crucem*, pero también habrá una cierta tradición del sermón pasional que tenía en su centro los sufrimientos de la Madre y todo un andamiaje figural —con la enumeración concreta de los distintos profetas y de sus palabras—, como el que se echa de ver en el sermón castellano de Pasión del código salmantino al que más arriba me he referido o en otros sermones del mismo género en otras lenguas.

Los nuevos medios de la difusión literaria podrían ayudar a explicar, desde luego, la 'regularización' doctrinal del *Retablo de la vida de Cristo* de Padilla, así como también la pérdida de identidad de la *Pasión* de

Mendoza; además coadyuvaban a la revisión del género y a su rescate. La mayoría de los poemas escritos en el último tercio del siglo XV pasaron a la imprenta. La *Pasión trobada* de Diego de San Pedro fue editada repetidamente a lo largo de los siglos XV, XVI, XVII y XVIII¹; en unas cuantas ocasiones también las *Coplas de la Pasión* de Román. Al abrigo de su condición pasional, se publicaron no pocos volúmenes con textos en verso y en prosa, como el *Cancionero* de Luzón, las obras de Montesino o, incluso, el *RVC*, que tuvo una enorme fortuna editorial. Los mismos avatares editoriales tendrán las narraciones poéticas pasionales de otros países, como, por ejemplo, Italia, cuyas prensas fatigaron textos como el atribuido a Cicerchia o el de Bernardo Pulci, entre otros².

Estos dos últimos casos son también esclarecedores desde otros puntos de vista. En primer lugar, es evidente, según hemos podido examinar en el capítulo anterior y en lo que va del presente, la configuración de un estilo pasional propio que podemos calificar de carácter *humilde*, recordando las palabras de Padilla antes mencionadas. *Humilde* retórica y funcionalmente hablando, desde la perspectiva de una tradición de la retórica cristiana y en virtud de las modalidades de difusión y recepción.

A este respecto, se detectan unas variables que permiten hablar de los poemas de Pasión como *productos* especialmente privilegiados ya en los primeros pasos de la historia del libro impreso. Ciertamente que hay una promoción del culto a la Pasión, de la incorporación de los laicos a la lectura y prácticas devotas concretadas en cualquiera de sus manifestaciones posibles de lectura privada, lectura 'representada' pública o, incluso, adaptación dramática³. Pero también el elemento

1. Véase Pérez Gómez 1952.

2. Schutte 1983, 135-136, 308-309; Barbieri 1999.

3. Urquijo 1931; Severin 1974; Torroja & Rivas 1977; Cátedra

estilístico circunscribe estos textos a un determinado ámbito de la literatura popular, que se demuestra no sólo por la reacción que creía detectar en el RVC, sino también por la dilatada vida editorial de la PT o de las CP, que encontraron un cálido refugio en la que hoy llamamos literatura de cordel, cuyos principales difundidores incluirán *pasiones* versificadas en su repertorio y de ellas nos ha llegado más de un pliego suelto. Muchos años después de las primeras ediciones de San Pedro o Román, Diego Ramírez Pagán escribía una *Historia de la sagrada Passión* en dobles quintillas de dudoso gusto: cumplía el mandato de la Duquesa de Segorbe de escribir «en estilo *humilde y devoto* la Passión de nuestro Redemptor Iesu Christo, sacada de la que escribió sanct Ioan como testigo de vista»¹. Ese estilo *humilde y devoto* era, sí, el de la poesía religiosa recitada o cantada por los ciegos. Éstos, sin embargo, no hacían otra cosa que fagocitar en su repertorio modalidades literarias a las que eran implícitas unas marcas estilísticas ‘populares’, cabe decir juglarescas, si lo entendemos en un sentido rigurosamente *performativo*, que venían de mucho antes. Esas son las razones, entre otras, de la supervivencia de los textos castellanos impresos que he citado hasta el siglo XVIII.

Pero, en segundo lugar, los casos italianos mencionados son también indicadores de un proceso de recuperación para la imprenta de textos añejos poéticos que en el caso del atribuido a Cicerchia remontarían al siglo XIV². Ante estas sintonías técnicas y cronológicas de la floración pasional, se hace cuesta arriba, sin embargo, pensar que este fenómeno pueda ser en España sólo un episodio de finales del siglo XV y, en parte, homologable a la creación de géneros editoriales,

1989; Leyva 1996.

1. Pérez Gómez 1950 (reimpresión de la edición de Valencia: Juan Mey, 1564), fol. 2.

2. Véase Mancini 1983; para las adaptaciones Grimaldi 1905.

como el caballeresco o el sentimental.

Así que considero que sólo teniendo en cuenta la posible tradición en lengua castellana, podríamos explicar no sólo la relativamente exhuberante floración de las pasiones en verso, sino también sus particularidades comunes, en las que insistiré más al hablar de la *SP* de Gómez de Ferrol.

Esa tradición, como en otras ocasiones, quedará representada para la historia sólo por una punta de iceberg o raros fragmentos que han adquirido o tienen la voluntad de adquirir una categoría artística que supere o contribuya a la renovación de otros poemas anteriores, que formarían un género tan consagrado y tan bien asentado como en otras literaturas. ¿Desde qué punto de partida, así, escribirían o 'renovarían' el género autores como Diego de San Pedro, Mendoza o el Comendador Román?

A bote pronto, he ahí la *SP* cuyas páginas ha revisado ya el lector. Pero ahora hay que incluir también en la lista de las pasiones castellanas del siglo XV algún otro espécimen que resulta muy importante por su datación temprana y por las sintonías que adivinamos con la obra de Ferrol. Son apenas cinco coplas insertadas en el cuerpo del manuscrito 9/5809 de la Real Academia de la Historia¹, un devocionario técnica y materialmente hablando —por su contenido y pequeño tamaño—, de escritura gótica regular y correcta, que puede datarse a mediados del siglo XV². El contexto en el que se conservan las coplas es el propio de un libro personal de lectura religiosa que se organiza con una

1. Concretamente, en sus fols. 38r-39r. Lo rescató sin su contexto Ángel Gómez Moreno, en un importante artículo en el que dio a conocer algunos textos religiosos muy interesantes (1990, 26-27).

2. Agradezco el examen que del manuscrito ha realizado Elisa Ruiz, que actualmente continúa con la catalogación del fondo de la Academia de la Historia y de cuya experta opinión sobre la fecha me valgo aquí.

cierta libertad y, si se quiere, con la estructura anterior a la definitiva imposición de un esquema de libro de horas. Contiene, así, textos que van de lo litúrgico a lo doctrinal; al lado de un amplio abanico de oraciones, algunas de ellas en verso y otras con restos de prosa rimada de su original latino —la mayoría son traducciones—, hay lo que entonces eran aún novedades de la liturgia de los laicos, como la traducción de las horas de la Cruz, que más arriba he utilizado, o las versiones de los fragmentos de nuevas misas, con una serie de textos que configuran un catecismo con todos los componentes y elementos necesarios para la pedagogía de la doctrina cristiana¹. Ésta, liturgia y oración hacen del

1. Según la descripción de *Philobiblon*, n.º. MANID 3520, contiene: tablas, [calendario-santorale], «confesion de la misa», «misa de Sancta Maria *Salve Sancta parens*», «Evangelio de *In principio*», «oracion para antes de misa», «otra para empear la missa», «otra para quando dicen las coletas en la misa», «otra para el Euangelio», «oracion para el Credo», «otra para la ofrenda», «para el *orate, fratres*», «oracion para el prefaçio», «oracion quando alçan la hostia», «oracion para el caliz», «otra para despues de hauer alçado», «oracion de San Gregorio al Spiritu Sancto», «el simbolo de *Quicumque vult*», «oracion a Nuestra Señora», «oracion de *Obsecro te Domina*», «oracion a Nuestra Señora», «versos de San Bernardo», «gozos de Nuestra Señora», «tabla de la fe catholica», «siete virtudes y pecados», «obras de misericordia perteneçientes al anima», «uirtudes prinçipales», «çinco sesos del cuerpo», «siete sacramentos de la iglesia», «siete dones del Spiritu Santo», «das syete peticiones del contenidas en la oracion del Pater noster», «diez mandamientos», «cuatro consejos de Ihesus», «siete dones del ombre glorificado», «ocho bienaventuranças de los justos», «gozos del paraíso», «penas del infierno», «syete edades del ombre», «siete edades del mundo», «salmos penitenciales», «oras de la cruz», «oracion que dicen despues que alzan», «oracion de Santa Maria», «ochenta nombres de Santa Maria», «oracion de Santo Tomas de Aquino», «oracion a San Bernardo», «otra oracion devotissima», «otra de San Agustin», «otra de Santa Maria», «undecima question de las indulgençias», «otra oracion para quando alzan el cuerpo de Dios», «otra oracion para quando alzan el cuerpo de dios», «oracion de San Cristobal», «oracion de San Sebastian», «otra del mismo», «oracion que esta en San Pablo de Roma», «otra devota», «otra de Nuestra

librito un verdadero vademecum *humilde* en el camino de salvación, como eran tantos *libros únicos* en manos de laicos o religiosos durante la Edad Media¹.

Este nuevo poema, que he dado en llamar *Pasión de la Academia (PA)*, no se copia como un texto exento, sino que queda contextualizado en un *exemplum*, que da un cierto sentido oracional al fragmento. A continuación ofrezco una nueva edición con su contexto completo:

[^{36r}] En un monesterio de monges era un abat e tenía un sobrino moço consigo que era monge, e era de muy malas costunbres e desobidiente a su orden; e salió del monesterio syn licencia de su tío el abat e pesávale mucho a su tío. E díxole un día: «Fijo<s>, ¿rezas tus oras, cantas tus estorias?». E respondió el sobrino: «Non tan solamente oras nin estorias non rezo, mas aún un Pater Noster non digo». E el tío tomó muy grand pesar e díxole: «Fijo, pues di esta oración e dila cada día fasta un año». E díxole el moço: «Pláceme». E acabado un ano [*sic*] murió el moço e soterráronlo en el canpo. E su tío el abat tomó muy [^{37r}] grand pesar e rogó a un omne bueno de buena vida que rogase a Dios por aquel moço quando dixese missa e non lo nonbrase. E otro día, quando el sacerdote dezía missa, acordósele dél e rogó muy devotamente por el ánima de aquel moço e non lo nonbró. E paró mientes al altar e vido de la una parte a la Virgen Santa María e de la otra parte a sant Iuan apóstol evangelista. E dixo la Virgen Santa María: «Amigo, ¿por qué no nonbras aquel moço por quien ruegas, ca

Señora», «otra devota», «otra de Maria Madalena», «otra de Nuestra Señora», «otra devota».

1. Sobre el origen del manuscrito no sabemos casi nada, sólo hay un ex-libris manuscrito del siglo XVII en el que se declara la propiedad de Juan Serrano, vecino de la villa de Alba de Tormes. No hay una tendencia concreta que permita asociar el códice a, por ejemplo, una orden religiosa, quién sabe si femenina.

sepas que salvo es, e dy a su tío el abat ^[37v] que lo faga traer del canpo al monesterio; e la señal que fallarán que sepan que es salvo es que nasce una rosa de oro en su boca por la oración que rezó de santa María e de sant Juan apóstol evangelista, la qual oración rezó un año ante que muriese». E fueron a la sepultura e desenterraron al moço e fallaron aquella rosa de oro nacida en su boca e traxeron el cuerpo al monesterio e soterráronlo ay. E la oración por que el monje moço fue salvo es ésta que se sigue, por la qual ^[38r] todo onbre o muger se puede salvar, rezándola cada día con la mayor devoción que pudiere. E comiença la oración e dize ansý:

Jhesus

Quien quier en sí rescebir
 e sentir las amarguras
 e dolores e quexuras
 que Ihesús quiso padescer
 5 non deve despende
 su tienpo en vanidades,
 mas piense en santidades
 e en alimosnas fazer.

E en persona fallando
 10 de cada vn omne mortal
 digo esta razón tal,
 mis amigos consejando:
 Omne, vayte castigando ^[38v]
 de no enojar a tu Salvador,
 15 que por ty fue sofridor,
 segúnd te yré contando.

Recuérdate, peccador,
 auiendo grand contrición,
 de la muerte e passyón
 20 que sufrió Nuestro Señor.
 Tú fueste merescedor

destos merescimientos
 porque de grandes tormentos
 Ihesú fue padescedor.

- 25 Bien breue commo cenó,
 e los discípulos con Él,
 estonce Emanüel
 los pies a todos lauó;
 e el su cuerpo consagró
 30 en pan e en sangre e en vino;
 Aquel que tomó su camino
 muy dulces passos anduvo.

- Otrosý quando comía
 con los doze sus sirvientes
 35 considera e para mientes
 lo que dixo ese día
 contra la su compañía:
 «Uno de uos me tiene vendido».
 ¡O, cómmo fue atreuido
 40 el que tal trayción ordýa!

Es evidente, aunque sólo contemos con cuarenta versos, que esto no es ni mucho menos una oración en sentido estricto, sino el principio de una *pasión* más larga que, de entrada y por su mismo empuje, se emparenta con la de Gómez de Ferrol. Y no sólo en el comienzo, sino que también la métrica es la misma a todos los efectos y me atrevo a aventurar que también el tono.

Es difícil calcular cómo sería el resto, pero, si comparamos lo que se conserva con su homólogo de la *SP*, observamos que la última estrofa de *PA* se corresponde con dos versos de Ferrol (49-50), lo que acaso nos permita suponer que la nueva *pasión* era algo más larga, aunque bien sé esta afirmación ser temeraria con tan pocos datos como, en realidad, tenemos.

El envolvente ejemplar y la definición del poema como *oración* nada tiene de extraño en el mundo de la recitación o canto pasionales, que muchas veces se concebía como un acto oracional. Y así lo hemos visto en textos anteriormente comentados. De algunas oraciones famosas se explican orígenes ejemplares como éste, que, entre otras cosas, autorizaría la misma plegaria. El *exemplum* que sirve de marco tiene relación con otros parecidos de recopilaciones medievales, pero es relativamente original. Su argumento estará forzado con la perspectiva de su condición de marco, y reúne una serie de motivos bien conocidos. Por ejemplo, el del mal clérigo que, enterrado su cuerpo fuera del lugar sagrado, es exhumado después de la intervención de la Virgen y aparece en su boca una flor incorrupta, un lirio las más de las veces, anuncio de la candidez y signo de su salvación por haber mantenido la costumbre de *saludar* a la Virgen durante toda la vida¹. El nuestro representa una trama variante, que se construye mezclando el tipo anterior con otro ejemplo distinto, que circula en varias formas, de las cuales la más parecida viene a coincidir con nuestra narración, hasta la solución final, que en unos casos concluye con la condenación del joven apóstata o la salida del purgatorio por las oraciones del santo varón en el que delega el pariente, un obispo o un abad².

1. La lista de casos es grandísima; sin salir de España, se narra en las colecciones de Berceo, Gil de Zamora, Alfonso X, etc.; son muchas otras las versiones francesas, italianas y latinas. Véase Tubach 1981, n.º. 427.

2. Hay versiones variantes en el *Dialogus miraculorum* de Cesáreo de Heisterbach, II, 2; en la *Scala caeli* de Juan Gobi; en el *Viridarium consolationis*, entre otros testimonios que circulan en castellano, como los *Evangelios y epístolas por todo el año* de Montesino, según me apunta María Jesús Lacarra, a la que agradezco el haber atendido a mi consulta, buscando referencias en su excelente archivo, y

Sea cual sea el origen del ejemplo, el problema aquí es que hay una cierta falta de concordancia entre el texto en prosa, donde presumiblemente se narra la génesis de esta oración o la demostración de sus virtudes, y el mismo texto que se transcribe. La oración que recitaba todos los días el mal sobrino era la «de santa María e de sant Juan apóstol», seguramente una oración compasional, en la que quedaban los dos implicados, parecida a la que recitaban los miembros de las cofradías penitenciales, o como la que antecede al ejemplo en el mismo manuscrito, que no es otra cosa que traducción de la famosa oración latina *Obsecro te, Domina*.

Me explico lo ocurrido como un posible accidente en la copia de los textos; que lo que había de ir tras del ejemplo sea, en efecto, esta oración que acabo de citar u otra parecida y, en su lugar, se haya empezado a copiar una narración extensa de la Pasión, que nada tiene que ver con el contenido que se anuncia en la prosa. Advertido el error en este manuscrito o en el antígrafo, se deja de copiar el texto y sobrevive nuestro fragmento. Es posible también que se copie de una antología pasional en la que no sólo figurara la oración de marras, sino también otros textos narrativos, como esta nueva Pasión castellana.

En todo caso, éste es un nuevo indicio de la tradición pasional narrativa castellana, perfectamente homólogo a la *SP*, y fechable, lo más tardíamente, a mediados del siglo XV. Con lo que ya estamos andando hacia atrás en el tiempo, si miramos la cosa desde el canon admitido y configurado por el grupo de *pasiones* manuscritas e impresas de la generación poética de los

confirmarme la originalidad de la versión del manuscrito de la Academia de la Historia.

Reyes Católicos, con San Pedro, Román, Montesino o Mendoza.

Más adelante me seguiré refiriendo a la *PA*, por los paralelismos evidentes que tiene con la *SP*, tanto por lo que del contenido permiten columbrar estos pocos versos, cuanto en lo que se refiere a la forma y a los problemas lingüísticos y métricos que la *PA* comparte con la *SP*.

A la zaga de todo esto y merced a las consideraciones que seguirán, me fortalezco en la idea de que en la base de las pasiones castellanas conocidas debe haber —por lo menos a partir de un momento difícil de establecer— un común denominador narrativo, estilístico y temático, parecido al que, por ejemplo, se encuentra en el ámbito de otras floraciones de la devoción literaria pasional.

No me refiero, naturalmente, a las coincidencias generales de estructura en la organización del texto, puesto que Gómez de Ferrol, el autor de la *PA*, San Pedro, Román, entre otros, estarían en deuda directa o indirecta con un *diatessaron* de la Pasión totalmente configurado y que aunaba los distintos pasos de los evangelios sinópticos, entreverándolos. Pienso más bien en una deuda para con una narración formada, aunque fijada en variedad textual, una *pasión castellana* equivalente —no equiparable—, por ejemplo, a la *pasión umbra*, en tanto que entramado narrativo y agrupación de temas y de estilemas.

Este conglomerado pasional en verso habría surtido elementos varios y sufrido a finales del siglo XV un cierto ajuste y una normalización, una vez que pasara a desplazarse desde usos devotos y litúrgicos para llegar a convertirse en texto privilegiado en el ámbito de la lectura de ambientes laicos, primero cortesanos y luego más amplios, merced al aumento del público lector.

Sinopsis de la «Santa Pasión» Al lector que se ha engolfado en la lectura de la *SP* será útil una sinopsis de la misma, al objeto de seguir las próximas consideraciones, por aclarar el plan y facilitar el seguimiento del texto, de acuerdo con la estructura ordenada que su autor adopta. Pues, si, por un lado, hay que tener en cuenta el orden lógico de la historia concordada de la Pasión, también, por el otro, hay que respetar las grandes divisiones que se derivan de las rúbricas del manuscrito, que creo achacables al propio Pero Gómez de Ferrol y que nos van a dar la clave para rastrear suturas y elementos de esa *pasión* tradicional castellana. Incorporo parte del texto de éstas entrecorrido, con el objeto de respetar la división en capítulos que parecen responder a un orden meditativo. Los fragmentos contemplativos extensos que tienen una entidad propia —es decir, no son comentarios breves al paso de la historia— y que generalmente son transicionales los señalo en cursiva. Teniendo todo esto en cuenta, *SP* se dejaría esquematizar así:

I. «PRÓLOGO SOBRE LA SANTA PASIÓN»

vv. 1-40

Invitación en singular a la contemplación en la Pasión de Cristo, como «cosa meritoria».

«INTRODUCCIÓN A LA SANTA PASIÓN».

vv. 41-200

41-87 Última Cena.

- 41-48 *Sumario de la contemplación:* Cena, institución de la Eucaristía, lavatorio, mandato de amor y caridad.
- 49-56 Anuncio de la traición de Judas, negación de san Pedro y abandono de los discípulos.

- 57-72 Antecedentes de la traición de Judas y palabras de Cristo.
73-88 Sermón de Cristo durante la Cena.

89-200 Huerto de Getsemaní.

- 89-112 Ida al Huerto, se retira acompañado de Pedro, Santiago y Juan, a quienes revela la Pasión y Redención y amonesta a orar y velar.
113-128 Oración de Cristo, petición al Padre y exudación sanguínea, revelación del Padre por medio del ángel.
129-152 Despertar los Apóstoles y llegada de Judas. Anuncia la estratagema del beso. Salutación a Jesús.
153-176 San Pedro hiere a Malco, reprensión de Cristo y curación del herido.
177-200 Doble pregunta de Cristo e identificación de éste.

PASIÓN Y MUERTE DE CRISTO

vv. 201-816

201-208 *Invitación a contemplar la Pasión.*

209-224 Prendimiento, huida de los apóstoles, ofensas a Cristo.

225-264 En casa de Anás.

265-368 En casa de Caifás.

- 265-320 Conducción, interrogatorio y acusaciones.
321-336 *Llamada a los cristianos para que contemplen las penas y dolores de Cristo.*
337-344 Escarnecimientos a Cristo.
345-368 Negación de Pedro y dolor por arrepentimiento.

369-688 Proceso ante Pilatos.

- 369-428 Acusación de los judíos, interrogatorio a Jesús.
429-432 *Comentario sobre la ceguera de Pilatos.*
433-480 Pilatos exculpa a Cristo; lo ofrece como reo de pascua. Los judíos prefieren a Barrabás.

- 481-508 Conducción a casa de Herodes y devolución a Pilatos.
- 509-512 *Llamada al cristiano para que valore la Pasión de Cristo y responda con esperanza, fe y actos.*
- 513-576 Vuelta a la jurisdicción de Pilatos y reclamación nueva de Barrabás. Última conversación con Jesús y presión de los judíos.
- 577-608 Flagelación en la columna y coronación con espinas. *Ecce homo.*
- 609-632 Arrepentimiento y muerte de Judas.
- 633-648 Nuevo requerimiento a Pilatos para que condene a Cristo; lavatorio de las manos.
- 649-656 Sueño de la esposa de Pilatos.
- 657-688 Condenación y sentencia de muerte.
- 689-816 «Capítulo cómo nuestro Señor [...] fue puesto en poder de los judíos».
- 689-712 Suplicios durante la conducción con pregón hacia el Calvario.
- 713-720 *Contemplación.*
- 721-752 Encuentro con las mujeres de Jerusalén y profecía.
- 753-768 Encuentro con la Verónica.
- 769-786 Simón Cireneo es obligado a ayudar a Cristo.
- 787-792 En el Calvario Cristo Dios es maltratado. Asunción de la cruz «por devisa».
- 793-800 Crucifixión de los ladrones.
- 801-812 Crucifixión de Cristo.
- 813-816 *Contemplación.*

COMPASSIO MARIE

vv. 817-1456

- 817-920 «Capítulo de cómo san Juan vino a nuestra Señora...». La Virgen está en su posada y allí recibe las nuevas y entonan sus plantos narrativos san Juan y Magdalena.
- 817-872 Diálogo con san Juan y narración de éste hasta la conducción al Calvario.
- 873-920 Llega la Magdalena entonces y vuelve a completar la narración de Juan hasta la crucifixión.

921-952 «Capítulo de cómo fizo planto nuestra Señora...».

921-928 Desfallecimiento de María.

929-952 Primer Planto de la Virgen [deseo de la propia muerte (*¡O, qué quebranto, / O, dolor tan desigual*)] al oír la noticias y volver en sí.

953-992 La Virgen transita hasta el Calvario.

953-962 Conducción de la Virgen sustentada en los brazos.

963-967 Fragmento de planto con el tema del anterior (*Non lo veo nin lo miro*).

968 *Convoca a los oyentes a participar en el planto.*

969-980 Oye de la persecución del Nazareno.

981-984 Fragmento de planto (*Muy amargo e triste día*).

985-989 Ve a Cristo en el Calvario.

990-992 Fragmento de planto (*Fijo dulce e amoroso*).

993-1144 «Capítulo de cómo nuestra Señora se llegó a la cruz...». *Compassio Mariæ* ante Cristo en la cruz.

993-1000 Al ver al Hijo, escandalera y gritería de la Madre.

1001-1016 Desvanecimiento de la Virgen.

1017-1032 Ponderación de la compasión de la Virgen, como el segundo de los grandes dolores después de el de Cristo.

1033-1080 Planto alternante de san Juan y María Magdalena [*Ave plena, / virgen dulce e serena*].

1073-1092 Despertar de la Virgen, que quiere acercarse a su Hijo. Conducción hasta Él, a pesar de las burlas de los rufianes.

1093-1096 *Invitación a que se participe en el padecimiento de la Virgen y en sus plantos.*

1097-1144 Planto de la Virgen [*Madres que sabedes / qué es dolor de fijo*].

1145-1312 «Capítulo de cómo vido nuestra Señora al su Fijo estar en la cruz...». (Cristo en la Cruz).

1145-1184 Tercera palabra. Encomienda a la Virgen a san Juan y viceversa, con la intercalación de fragmentos de plantos de la Virgen [*O, mi bien, / de mis ojos*].

- clara lumbre*].
- 1185-1192 Quinta palabra.
- 1193-1248 Segunda palabra. El buen ladrón y acusaciones de los judíos.
- 1249-1256 Primera palabra.
- 1257-1280 Última, sexta y cuarta palabras.
- 1281-1288 Rótulo de la cruz.
- 1289-1292 Muerte.
- 1293-1312 *Invitación a contemplar el dolor de la Virgen*: cuchillo.
- 1313-1376 «Capítulo del planto e lloro que deven fazer los christianos e del dolor que deven aver en la muerte e pasión...».
- 1377-1456 «Capítulo cómo san Longino llagó en el costado de nuestro Señor e de cómo el sol escureció...»
- 1377-1384 Herida de Longinos.
- 1385-1408 Signos coincidentes con la muerte: terremoto, eclipse, abertura de sepulcros y reconocimiento de la divinidad de Cristo.
- 1409-1424 Quiebran las piernas a los ladrones y se cumple la profecía sobre Cristo.
- 1425-1440 Sorteo de la túnica de Cristo y cumplimiento de la profecía.
- 1441-1452 Descendimiento y entierro.
- 1453-1456 Final y colofón.

Destinatarios y contemplación En sus primeros versos, sin embargo, la *SP* parece ‘textualizada’, si es que se admite este palabro. Con él quiero indicar que se aprecian elementos vinculados al mundo de la *ordinatio* escrita, por un lado, y al de la lectura, si es que atendemos a las explícitas e implícitas referencias a los destinatarios. Hay, sin embargo, alguna que otra interferencia que limita la condición textual absoluta de este texto y que nos apunta a mundos yuxtapuestos de recepción.

En el proemio se manejan una serie de tópicos del exordio propios de este tipo de poemas, junto con novedades por lo que se refiere a la doctrina de la contemplación. El recuerdo de que la Pasión era un acto esencialmente destinado a la Redención es una justificación teológica inicial en casi todas las narraciones poéticas del género, sea cual sea su fecha o las fuentes de inspiración¹.

La rúbrica de la *SP* define las cinco primeras coplas como *prólogo*, un concepto textual primario en la Edad Media, a pesar de la etimología y de su uso teatral. He tomado *Santa Pasión* como título para el poema de Ferrol en virtud de lo que parece una marca genérica, a la vista de la *Passione* de Guido degli Scovadori, aunque en ambos casos también sus autores se referirán con ese sintagma a la obra poética y, al tiempo, a la Obra de la Pasión. En este sentido, puesto que se definen las primeras coplas como *prólogo*, cabría esperar que éste consistiera en lo acostumbrado en estos casos, una declaración del destino del texto y una introducción metodológica, empezando por una invocación.

Sin embargo, la primera copla tiene un carácter doblemente oracional y 'soliloquial', más que invocatorio, y, dirigida a Cristo, nos recuerda los tratados en forma de coloquio o de soliloquio espiritual sobre temas pasionales, como, por ejemplo, el *Horologium sapientiæ* más arriba mencionado, y algunas obras de tradición bonaventuriana o propias de la *devotio moderna*, como las meditaciones de Rolle o la misma *Imitatio Christi* y sus soliloquios. «Fablar | de las penas» (vv. 5-6), como se dice en la primera copla, es más una referencia a esa construcción meditativa del coloquio-

1. Véase la *PJ*, vv. 1-6 (Theben 1909, 2); en la *Passion* de Nicolás de Verona, vv. 5-6 (Di Ninni 1992, 393); en el *Dicto de passione*, vv. 1-2 (Pelaez 1901, 111); etc., etc.

soliloquio del alma y Cristo, que una indicación de oralidad; y, desde luego, puede ser también una invocación formularia en petición de ayuda.

Pero en la copla siguiente, la segunda, Ferrol se desliza hacia un destino colectivo, en el que se incluye el poeta (*nos, nosotros*), dejando a Cristo en un segundo plano de tercera persona (*Aquél*). Se supone, pues, la audiencia múltiple en una especie de acto oracional colectivo. O bien se sigue la manera del discurso del poema narrativo medieval, sea o no religioso, de impostación juglaresca. Sin salir del mundo de los poemas pasionales más antiguos, el lector puede acudir al ramillete de ejemplos que, a este respecto, aporto más abajo.

No saldríamos de este ámbito si comprobamos en textos pasionales, destinados tanto a ser leídos como oídos, la misma distribución de una estrofa inicial y oracional dirigida a Cristo en petición de ayuda y otra con una inmediata transición hacia el destino propiamente colectivo (*nos - vos*) del texto. Lo encontramos también en *laude* narrativas evolucionadas, como la *Passione* de Guido degli Scovadori (mediados s. XIV), que, siguiendo modelos latinos a los que más arriba me he referido, escribe en tetrásticos monorrimos, y empieza precisamente:

Imperadore del mundo e re de gloria sancto,
verase Jeso Cristo ch'avi valore cotanto,
vui me date doctrina che posa dire alquanto
d'una doiosa pena e d'un doloro[so] pianto.

Or me intenda zashuno per soa cortexia
et eo ve contarò de la verçene Maria
de san Çoame apostolo, chi era in soa compagnia,

e de la Madalena si come la piança¹.

Todo se complica más aún en la *SP* cuando el colectivo queda de nuevo reducido a un concreto *tú*, «onbre endurescido», en la tercera estrofa, destinatario al fin de las dos coplas restantes del prólogo y, en alguna medida, del resto del poema. Esto nos podría obligar a primera vista a localizar de nuevo la *SP* en el ámbito de la lectura personal o meditativa, pues que el destino individualizado era lo normal en obras esencialmente contemplativas e impostadas como *lectio*, lectura, aunque sea *aural*. La *lección*, como dicen los místicos, desde Hugo de San Víctor, «principalmente pertenesce a los que son en el primer grado de charidad e de la subida spiritual, el qual grado se acaba de hazer perfecto en temor, porque, como dize Ugo, a los principiantes pertenece la lección», por utilizar palabras del *Carro de dos vidas* de Gómez García².

No obstante, y sin salir de la tradición pasional castellana, tenemos el caso de la *PA*, en la que se individualiza al destinatario, a pesar del tono *humilde* y *devoto*, cuasi juglaresco, de las pocas coplas que conservamos, las cuales tienen más el aire de servir para una recitación, que de *tratado* para la lectura contemplativa. Y no por eso la de Ferrol o esta anónima parecen ser textos destinados a sola la modalidad de lectura individual, a pesar de los referentes personales incluidos en sus coplas de prólogo. En textos pasionales de más que probable difusión oral, se detecta la misma oscilación entre el *vos* plural y el *tú* de cada uno de los oyentes, interesante recurso de dramatización al que no eran ajenos otros géneros orales, como el sermón. En una

1. La única copia conservada está en el laudario de los Battuti de Módena (Bertoni 1909, 61).

2. Andrés 1988, 212.

lauda del siglo XIV, encontramos esa misma transición, que acentúa la afectividad y la responsabilidad de los oyentes:

*Voi peccatori che Cristo amate,
de la suo morte sempre pensate;
misiricordia adimandate,
tuctor chiamate -suo perdonança.*

*Fa' penetença mentre que se' sano,
non ti fidare nel mondo vano,
oro e argento e'l monte e'l piano,
da lor lontano - fa dimorança¹.*

No quisiera tampoco dedicar demasiada atención a estas coplas liminares, que, si examinamos el resto de la pieza, muy bien pudieran ser el resultado de una mera yuxtaposición no demasiado pensada, en un intento de forzar la aptitud meditativa del poema. Incluso, podría ser el resultado de una revisión que, a juzgar por los sedimentos textuales que me parece percibir, sufre el texto.

Llama la atención que se resuelva en tres coplas todo el organigrama teórico o metodológico de la contemplación. Bien es cierto, sin embargo, que el autor no estaba totalmente despistado con relación a sus fuentes teóricas en este sentido. Presentar la Pasión como un acto de máxima caridad destinado a la redención del hombre y abrirle las puertas del paraíso (vv. 9-16) sitúa la obra de Ferrol en la línea teológica contemplativa a la que más arriba me referí. En los versos siguientes, incluso, se concentra y resume la metodología de la contemplación de esa Pasión tan

1. Manetti 1993, 55; lauda que empieza *Gente che'n Cristo avete speranza*.

fértil: el hombre endurecido en los males de la vida activa es desagradecido a Cristo, por tanto Ferrol lo insta a que, despreciando las cosas sensuales o moderando su importancia en la vida (v. 21), contemple con humildad el sufrimiento de Cristo. Reitera el pensamiento en la copla 4: las cosas materiales son caducas, ¿por qué, pues, no se dominan o limitan los sentidos en beneficio de la contemplación, *imaginando* los dolores de Cristo, es decir representándolos mentalmente? La *SP*, su entramado textual, termina, puede servir como *memoria* para que se pueda *contemplar de corazón*.

En puridad, el plan de Ferrol, expresado un tanto balbucientemente, es el mismo sobre el que descansa el método de san Buenaventura y que pasará a las *MVC* como la modalidad más elemental de la contemplación —«pro incipientibus et imperfectis est contemplatio humanitatis Christi»¹—, apropiada para laicos y partícipes en la vida activa. Para su éxito, se requerirá del desprecio de las cosas temporales, el dominio de los sentidos como si se anularan y concentraran —*inclinarse*, se dice en la *SP*—, junto con la creación mental de las «imaginarias representationes»² —*maginar* en la *SP*—, especie de imágenes agentes como las de un cuadro —*estoria* de la *SP* es también un término ambiguo—, pero que han de ser materializadas en la mente, no importa

1. *MVC*, cap. L (Stallings 1997, 185).

2. «Tu autem si ex his fructum sumere cupis, ita presentem te exhibeas his que per Dominum Iesum dicta et facta narrantur ac si tuis auribus audires et oculis ea videris, toto mentis affecto diligenter, delectabiliter et morose, omnibus aliis curis et sollicitudinibus tunc omisis» (*MVC*, prólogo [Stallings 1997, 10]). Y, por lo que se refiere a la anulación de los sentidos: «oportet enim contemplantem esse mutum et surdum et cecum: ut uidentem non uideat et audiens non intelligat, nec loqui delectetur» (*Idem*, 205). Para la eliminación de las cosas materiales, véase *Idem*, 207. Encontraremos el mismo principio en otros tratados teóricos de la contemplación.

el índice de historicidad que tengan, pues lo que se requiere es facilitar posibilidades para que el contemplador se detenga en los detalles más activos y generadores de devoción. Nada de esto es nuevo, claro está, en el ámbito de la psicología medieval cuando se trata de la percepción y del conocimiento.

La urgencia y brevedad de las coplas prologales de Ferrol contrastan bastante con el panorama teológico o metodológico de las pasiones de finales del siglo XV. Más arriba me he referido a la originalidad del proemio de la *PM* de fray Íñigo de Mendoza. Las coplas preliminares de la *PT* de Diego de San Pedro hacen las veces de un exordio con elementos retóricos propios de éste, como la *captatio benevolentiae*, la invocación a la Virgen contra los poetas, etc. Hay un resumen inicial de las profecías sobre la Redención, que sirve de sumario teológico, por un lado, y que contiene implícita, por el otro, una propuesta de lectura figural o tipológica de la Pasión (c. 6-9). Está aquí, desde luego, mucho más desarrollado el plan literario, apenas esbozado en la *SP*, en la que apenas se hallan elementos figurales explícitos.

Román abre el poema con una larga invocación a los Reyes Católicos que, entre otras cosas, sirve para localizar bien su obra en el ámbito de una devoción privada y cortesana, con los elementos sociales de patronazgo y relación dependiente que se rastrea en el mundo literario español de finales del siglo XV. Pero, como en las grandes obras meditativas sobre la vida de Cristo, también unas briznas de teología sustentan la idea de la Pasión, por lo que Román dedica alguna referencia a la Redención en los preliminares de la Pasión, la santa Cena (copla XXIII). El principio de las *CP* consiste, sin embargo y como en nuestro caso, en una llamada al cristiano para que pondere el sacrificio

y contemple en él (coplas XXXVII-XLII).

Las primeras coplas del nuevo poema fragmentario más arriba reeditado, la *PA*, —que acaso, con la de Ferrol, sea la más antigua de las pasiones castellanas—, están escritas, precisamente, en el mismo tono y con el mismo guión de programa contemplativo que la *SP*. Recomienda no perder el tiempo en vanidades, practicar la caridad, para concentrarse en el recuerdo de la muerte y pasión de Cristo, *merecimientos* de Cristo (v. 22) —el equivalente casi literal a la «cosa meritoria», como dice Gómez de Ferrol (v. 40)—. Esta referencia a los *méritos* adquiridos por Cristo para el hombre con su Pasión es un motivo recurrente de la justificación y virtud de las oraciones¹, lo cual confirma en parte la virtualidad oracional de estos textos y, a la larga, su implícita *performance* oral.

Estas concomitancias —con las que más abajo se señalan— entre la *PA* y la *SP*, que llegan incluso a lo verbal, y el contraste con los preliminares de las pasiones más tardías y literariamente elaboradas, nos permiten, por un lado, poner en estrecha relación estos dos textos, y, en virtud de la antigüedad segura del primero y de las razones para sustentar la del segundo, emparentar a ambos en el ámbito de una poética y de una concepción metodológica contemplativa no tan desarrollada como la que los autores cortesanos del último tercio del siglo XV intentarán superar.

El prólogo metodológico oracional y meditativo se encuentra formalizado en estos mismos términos en otros poemas, tanto romances como latinos, desde el siglo XIII. Uno sobre la Pasión, escrito en tetrásticos monorrimos, atribuido erróneamente a san Anselmo de

1. «E suplica a Nuestro Señor que la faga partionera de sus merecimientos», dice sor Constanza de Castilla al principio de su devocionario (Wilkins 1998, 3).

Luca y que quizá pueda datarse en el siglo XIV, contiene en su utílogo algunos argumentos que nos recuerdan los de la *SP* y la *PA*:

Mens, affectus, ratio, simul convenite,
occupari frivolis ultra jam nolite.
Discursus, vagatio, cum curis abite,
Dum pertractat animus sacramenta vitæ.

In primis, præcipue lector moneatur
ne sequens opusculum cursim percurratur,
sed, legendo paululum, sensus protrahatur,
ut ipsis devotio verbis hauriatur¹.

Otro del mismo tipo, quizá algo posterior, recargado con muchos más elementos afectivos e imaginativos, amplía mucho el panorama del anterior:

Jesu Christi celeri miseratione,
et Mariae virginis intercessione
spero quod haec meditans ex intentione,
lacrymis plorabit se ex compassione.

En verba Apostoli omnibus promuntur:
«Congregantes sunt qui compatiuntur,
qui certant legitime, hi coronabuntur,
et qui se dijudicant non judicabuntur».

Ergo Christi vulnera decet nos pensare,
condolendo intime, plorando amare,
Dei adjutorio hostes superare,
discussaue crimina flendo expiare.

Idcirco, qui legis subscripta, dignare
vigores affectuum simul congregare,
vanitates studeas mentis elongare,

1. *Meditationes de gestis* (PL, 149, col. 589).

legensque mortaliter noli festinare.

Si Jesum vis sæpius in his cogitare,
non sit opus jugiter totum recitare,
sed ubi te citius possis excitare,
et devotum animum dulcius cibare.

[...]

Quamvis enim pagina non videtur clare
Virginis mœstitiæ modum declarare,
tamen inde convenit nos pensitare,
et in corde sæpius avide tractare¹.

Las recomendaciones sobre la lectura pausada y meditativa, las que tienen como objetivo el abandono de lo sensual, y las que se hacen sobre la condición no histórica sino contemplativa de determinados pasos no evangélicos son las mismas que se pueden encontrar en los tratados técnicos, como las *MVC*, y en algunos prólogos de obras en verso, incluso españolas.

El breve plan metodológico de las primeras cuatro estrofas de la obra de Gómez de Ferrol o de la *PA* las hace un tipo de texto homólogo, en buena medida susceptible de ser relacionado con poemas pasionales latinos como los que acabo de citar y de no pocos de los románicos más elaborados y también más antiguos, en los que el contenido de carácter contemplativo variaba según el caso.

1. *Meditationes aliæ* (PL, 149, col. 601).

Una construcción arcaica No sabemos cómo sería la andadura narrativa de la *PA*, pero si comparamos la de la *SP* con los textos españoles homólogos y que representan, por lo que a sus fuentes y al estilo se refiere, esa línea contemplativa más desarrollada, hay que reconocer que la *SP* es arcaica en la disposición estructural, en la poética y materialización métrica y lingüística, así como también en el conglomerado teórico y estilístico contemplativo. Al menos pienso que eso puede afirmarse si centramos nuestra atención y el punto de partida del análisis en algunos aspectos retóricos relacionados con la contemplación y en la misma estructura del poema.

Más de la mitad de la *SP* se dedica a narrar con detalle la Pasión, desde el prendimiento de Cristo hasta su muerte en la cruz, a la zaga de la concordia evangélica. Modera mucho la poética contemplativa dependiendo de elementos claramente apócrifos o en prácticas retóricas amplificativas, como la comparación o la *evidentia*, destinadas a crear espacios imaginativos. La narración de Ferrol es, en este sentido, descarnada.

Y cabe afirmar que lo es también en su sentido teológico, pues que uno de los temas esenciales de la literatura pasional, la *compassio Mariæ*, tiene un tratamiento nulo en esos primeros ochocientos versos de la *SP*. La tendencia generalizada en las obras contemplativas, sobre todo a partir de mediados del siglo XIV, es la de imbricar la *compassio* de la Madre en la Pasión del Hijo y ello en episodios cada vez más alejados de la misma Pasión, como los localizados en Betania antes de que Cristo entrara el domingo de Ramos en Jerusalén y que alcanzarán pronto una categoría histórica¹.

1. No me refiero sólo a los procesos meramente analógicos o figurales que se pueden encontrar en las mismas historias de la Navidad, como en la *Representación del Nacimiento* de Gómez

Aunque Ferrol utilice algunos motivos populares ajenos a la tradición evangélica, frente a los textos contemplativos más desarrollados, separa, sin embargo, estrictamente lo que es la Pasión, acorde con los evangelios, y el conglomerado de episodios que configuran la *compassio*, con los *plantos* marianos, en los que se vierte una parte al menos de los temas compasionales y se detecta un cuerpo textual exento que se ha unido, a veces con ruda sutura, a la narración. Me referiré en lo que sigue a algunos aspectos de estos usos.

Proponía antes la idea históricamente pura —en sentido evangélico— que Ferrol tiene de la Pasión de Cristo. Ésta, a efectos cronológicos, empezaría después de la detención en el Huerto y se prolongaría hasta la Crucifixión. Eso se advierte no sólo en la diferenciación de la Pasión y de la *compassio*, ya aludida y sobre la que volveré, sino también por una delimitación estricta por medio de intervenciones explícitas del autor, que usa de rúbricas («Intreducción a la santa Pasión») o de llamadas al lector para recalcar la transición (vv. 201-208), y que separan la Pasión de los episodios preparatorios de la Cena y del prendimiento.

Precisamente, desde el punto de vista de su comienzo, habrá que diferenciar dos tipos de narración pasional: el que depende de unos límites marcados por la ordenación según la liturgia de las horas, tal como se distribuyen las Horas de la Cruz o de la Pasión, y el que tiene unos límites dependientes del tiempo litúrgico. En este caso, la narración arrancará de los episodios evangélicos que abran el de Cuaresma. Se puede ver en numerosas representaciones teatrales y *mistères* o en

Manrique, a cuyos aspectos teológicos me refiero en mi libro *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*, en prensa.

narraciones poéticas como el *Livre de la Passion* ya citado, que empieza con la resurrección de Lázaro.

Tanto Ferrol como la *PA* parten del prendimiento, después de exponer algunos detalles sobre la Santa Cena y la oración en el Huerto, episodios que funcionan como *fundamento* (*SP*, v. 41) o introducción de la Pasión propiamente dicha. La cercanía entre los dos sigue siendo evidente; ofrecen ambos en una sola copla un resumen de lo 'fundamental' avenido en la Última Cena (a la derecha, en cursiva, el texto de la *SP*):

Bien breue commo cenó, e los discípulos con Él, estonce Emanüel los pies a todos lauó; e el su cuerpo consagró en pan e en sangre e en vino; Aquel que tomó su camino muy dulces passos anduvo.	<i>Cómo çenó por fundamiento contenplarás luego primero e del su Cuerpo verdadero cómo fizo sacramento; más, contempla el lavamiento de los pies con humilldad e cómo amor e caridat nos dexó por mandamiento.</i>
--	--

Creo que tanto el anónimo como Ferrol tienen en cuenta una guía contemplativa de la Cena en forma de resumen, como las que se pueden leer en otros textos poéticos de carácter meditativo relacionados con el mundo de la contemplación cisterciense, como las *Meditationes de gestis D. N. Jesu Christi*, en las que se suman los actos esenciales de la Cena:

Cænam cum discipulis post hæc celebrasti,
quos tui mysterio corporis cibasti,
pedes lavans singulis te humiliasti,
ipsos post hæc pabulo verbi roborasti¹.

1. En *PL*, 148, col. 594.

De este tipo de textos pasaría a las *MVC* y sus reducciones¹. Considero que, a pesar de la cercanía, la *PA*, que respeta el mismo orden de las *MVC* en lo referente a los actos fundamentales de la Cena, depende de otra formulación distinta de la *SP*, que, como se puede comprobar, está cerca de las *Meditationes* en verso. Sin embargo, esta clase de sumario debía ser normal en el terreno contemplativo y en textos que, además de la meditación, estuvieran destinados a una retención mnemotécnica.

La referencia de la *PA*, por otro lado, a los *passos* de Cristo en su Pasión abre también otro camino de relaciones, quizá en contacto con la descripción de las *carreras* que sirven para estructurar los sermones de Viernes Santo atribuidos a san Vicente Ferrer, a los que más arriba he aludido. Lo cual nos permitirá, quizá, pensar en que acaso este mismo esquema de los varios actos de la Santa Cena tenga también un origen homilético, antes que meditativo. No obstante, estas *carreras* o pasos son, realmente, cuadros meditativos sujetos a un corsé o reparto como el del horario litúrgico.

Precisamente, la llamada explícita a la contemplación metódica de la Cena habrá que ponerla en relación con las otras llamadas a los lectores y oyentes que se encuentran en la *SP*, que, como he afirmado, sirven, además de para la *ordinatio* expresa en forma de capitu-

1. «Circa ipsam igitur principaliter quattuor que ibi notabiliter facta fuerunt meditando occurrunt: primo, ipsa corporalis cenacio; secundo pedum discipulorum per Dominum Iesum ablucio; sacramenti sui sacratissimi corporis institucio; quarto, pulcherimi sermonis per ipsum composicio» (cap. LXXIII [Stallings 1997, 242-243]). En la versión castellana de la *IS*: «Donde esta gloriosa cena entre las otras cosas ha en si quatro notables cosas. La primera es la cena corporal. La segunda como lauo los pies a los discipulos. La tercera como dio el su cuerpo a comer & en sacramento comulgando los discipulos. La quarta es el dulce & amoroso sermon que les fizo» (cap. XIX).

lación, para estructurar el poema. Estas llamadas ocurren, según me parece, sólo en las transiciones episódicas que se asocian también a un cambio temporal en la liturgia horaria de la Pasión, por lo que la relación entre el corsé horario y la estructura de la *SP* sería innegable.

Los episodios preliminares, aquí la Cena, sirven de introducción, tal como era preceptivo en la preparación de la meditación pasional, a la que se dedican completas en el Jueves Santo. La siguiente llamada de Ferrol ocurre entre los vv. 321-336, cerrando, precisamente, los episodios de maitines. La breve interpelación al lector, que se contiene entre los vv. 509-512, clausuraría los que centran la meditación de prima. El siguiente comentario con destino al lector y detención en la narración (vv. 713-720) acontece al final de los episodios de tercia; mientras nos topamos la siguiente llamada entre los vv. 813-816, tras de la Crucifixión, que llena la meditación de sexta. Sigue luego todo el conglomerado del planto de la Virgen y se rompe ahí una secuencia metódicamente sostenida durante la narración hasta el momento culminante de ésta.

Es evidente, según esto, que en la *SP* la división horaria, tan litúrgica como histórica, estructura la andadura narrativa de la Pasión propiamente dicha. Quizá no se trate de una imposición de autor, sino que, simplemente, sea resultado de un organigrama consagrado en la poesía pasional contemporánea, como quizá podría probar también el empiece de la *PA*. Las llamadas contemplativas a los lectores o a los oyentes serían transiciones parecidas a las que interrumpen o estructuran ciertos cantares cíclicos.

La *PT* de San Pedro empieza justamente después de la santa Cena, que no narra, y cuando los discípulos se dirigen con Jesús al Huerto. Sin embargo en la *SP*, se

presta un poco más de atención a la Cena en seis coplas, aunque en todo caso no sobrepasa lo que se suele encontrar en las narraciones más arcaicas y, por supuesto, en los evangelios. Quizá la estructura seca de la *PT* y de la *SP*, con la *PA*, dependen del mismo modelo tradicional de la *pasión* castellana.

La *SP* acaba propiamente con una pequeña referencia al sepulcro (vv. 1449-1452), poniendo fin ahí a la Pasión. En la versión más breve de la *PT*, también; es en la larga en la que se prolonga con más detalles hasta el santo entierro, taraceado por el tema de la *compassio Mariae*, que quizá sea el que permite mantener el ritmo. Hay, naturalmente, grandes diferencias entre la *PT* y la *SP*, pero algunas coincidencias de detalle en los aspectos narrativos y estructurales quizá nos permitan seguir pensando que las pasiones castellanas parten de una tradición poética común que no tiene por qué nacer con Diego de San Pedro, Comendador Román o Íñigo de Mendoza.

Si prescindimos, como digo, de la sección de los plantos, el nuestro parece más un texto del grupo de las pasiones arcaicas de ámbito románico, atado a la narración evangélica y despreciativo en ese estricto ámbito de buena parte de las narraciones, temas y motivos apócrifos que, beneficiándose de una tradición anterior escrita y a veces oral, generaron todo un entramado pasional moderno en el paso de los siglos XII al XIII.

Característica a este respecto es la ausencia de grandes temas y estilemas de la *pasión* derivada de los textos del pseudo-Anselmo y pseudo-Bernardo y luego concretados en los contemplativos del siglo XIII. Llamativa, incluso, es esta ausencia si nos situamos en la sección de la *lamentatio Mariae* de Gómez de Ferrol, donde cupiera esperarlos todos o casi todos. Pero a

esto me referiré más abajo.

Desde el punto de vista de la disposición narrativa y del retórico, por ejemplo, autores como Diego de San Pedro no dejan pasar oportunidad de utilizar los distintos niveles de la creación de *imágenes*, ora por medio de comentarios personales, ora por medio de comparaciones que amplían, desde luego, el campo significativo y naturalmente narrativo. Ya que éste era el espacio apropiado para la incorporación de *invenciones* de tradición apócrifa o *evidentiæ* ‘piadosas’, como las que se encuentran en las *MVC* y utilizan los predicadores de la Edad Media. Intercala, así, abundantes excursos puestos en boca del autor que funcionan en los distintos niveles posibles de creación de *imágenes* y de comentario contemplativo o meditativo, en multiplicidad de posibilidades de representación mental.

El resultado de esta andadura narrativa y poética es, en principio, la interiorización. Pero esto no tiene por qué limitar la modalidad de lectura de la *PT* al ámbito personal. Ciertamente que el marco y el destino del poema nos llevarían a pensar esto. San Pedro, como es sabido, lo envía a una monja para que le sirva de instrumento meditativo sobre la Pasión y, en alguna medida, como pago o consuelo de otra ‘pasión’ más íntimamente humana del autor. Más que una propuesta que roza la blasfemia, habrá que entender este ‘comercio’ poético en la clave de una *sprezzatura* cortesana, que, es verdad, le ha salido un poco ruda a San Pedro; pero es que, según pienso, no se trata de equiparación de *pasiones*, sino más bien solapamiento: la *PT* es un servicio oracional que quiere contribuir al perdón por los otros *servicios* —ahora en el sentido de la poesía amorosa— que San Pedro imaginaba o hubiera querido obtener de la monja, la cual se va a edificar además. El poeta apunta a la catarsis mística del amor humano. Así que, puesta

en su lugar la asociación amorosa, la *PT* tenía el mismo destino que tienen las *MVC* u otras obras en verso enviadas a religiosas¹. La individuación de destino no implica la lectura personal; antes bien, sin atender a la evidencia de la vida editorial de la *PT* y de los testimonios de su uso teatral que más arriba recordaba, los espacios literarios femeninos, especialmente conventuales, se colectivizan en la lectura y en las prácticas devotas literarias en lengua romance². Quizá con esta perspectiva Diego de San Pedro recomponía con su *PT* el marco y la forma ritualizada de las *pasiones* castellanas devotas y populares como la *SP* o la *PA*.

Si una de las riquezas de la *PT* es esta adopción del estilo contemplativo y de las abundantes llamadas a la compasión del lector, lo que presta mucho interés a las *CP* del Comendador Román son los elementos de tipo profético que devienen verdaderas amplificaciones figurales. En esto también se diferencia de la *SP*; Ferrol es bastante parco en los recursos de lectura múltiple y exegética y es evidente que está más preocupado por sostener una ortodoxa y moderada emoción pasional, dentro de un sistema contemplativo más primario y menos intelectual. Tales recursos contribuyen a *relocalizar* nuevamente el género pasional en otro contexto distinto del propio, en este caso cortesano, bastante pedante y sensible a los hábitos intelectuales de teólo-

1. Recuerdo también las claves cortesanas de *Lo Passi en cobles*, dedicada a sor Isabel de Villena, siendo abadesa del convento valenciano de la Trinidad, ella misma gran recreadora de la Pasión en su *Vita Christi*. Más arriba me he referido a la carta que con la misma finalidad escribe un fraile a una monja, recogida en el *Cancionero Egerton*.

2. Remito a mi libro en prensa, *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*, al par que recuerdo la labor que en este mismo sentido desarrolló Gómez Manrique con respecto a las fiestas navideñas e, incluso, cuaresmales.

gos profesionales o de predicadores mendicantes, que tanta influencia y representación tenían en la corte de los Reyes Católicos.

Precisamente, la alteridad inherente al género poético pasional queda, en buena medida rota, al ser revitalizada en ese ambiente, con el que se desarrolla hasta extremos intrahistóricos o, desde luego, políticos y sociales. Medio para esa ubicación del género pasional sería su vinculación a un cúmulo de circunstancias personales o colectivas concretas. Así, la extraña insistencia de amigos, parientes o mecenas cerca de autores como Diego de San Pedro, Íñigo de Mendoza o el Comendador Román para que éstos, poetas que disfrutaban de cierta fama en su ámbito, se pongan a versificar la Pasión; insistencia que tiene más sentido si, aparte la convención de la *dedicatoria*, consideramos que el encargo no estribaba sólo en versificar la Pasión, sino, partiendo de un tema e, incluso, de un entramado textual primario, en articular y superar éste. Estas pasiones versificadas se convierten, así, en textos útiles para las prácticas devotas, pero también en variaciones sobre un supuesto común que va más allá de la historia evangélica que se narra, para entrar en la propia historia contemporánea, beneficiándose de ideas figurales y de simultaneidad histórica que permiten concebir unitariamente el pasado y el presente de cada uno de los escritores.

Si bien es cierto que en el caso de Diego de San Pedro e, incluso, del Comendador Román esto está limitado a algunos momentos de la narración, no podemos dar de lado a la técnica historiográfica de fray Íñigo de Mendoza o de otros escritores, como Marcuello en su cancionero o Encina y Lucas Fernández en sus representaciones, que no cesan de superponer, confundir incluso, la historia de la Redención y la de la

redención político-religiosa o retribución, como decía el Bachiller Palma, en sus tiempos. Y hasta en algunos casos, como el de Mendoza, no sé en qué medida dependan de concepciones historiográficas como las elaboradas al abrigo de las obras de Joaquín de Fiore. Uno de los rasgos del arcaísmo de la *SP* es, precisamente, la ausencia de este tipo de relaciones figurales, históricas o de dependencia personal, por cuanto ni encontramos las primeras ni se explicita la segunda.

Por seguir con la comparación entre la *SP* y los demás ejemplos de nuestra poesía pasional, al objeto de delimitar las características peculiares de aquélla como construcción más arcaica, se debe señalar que tanto en la *PT* de San Pedro como en las *CP* de Román algunos pasajes evangélicos son amplificados e, incluso, recreados ya en los mismos preliminares de la Pasión. Así, por ejemplo, se advierte en la aparición del ángel en el Huerto, que en la *PT* toma la palabra para exponer a lo largo de cuarenta versos (coplas 34 a 37) —y siguiendo las *MVC* o la *IS*—, la justificación redentorista del sacrificio de Cristo. El contraste con la *SP* es llamativo, porque Ferrol resuelve el episodio en dos versos (vv. 126-128), siguiendo lo escueto del Evangelio.

En contraste con San Pedro o con el Comendador Román, suele concentrar en ocasiones el relato evangélico: aunque, por ejemplo, figura el anuncio de la negación de san Pedro (vv. 51-52), el episodio queda reducido a su último acto. Y, aunque es cierto que se aprecia una laguna en el manuscrito antes del v. 345, es probable que se concentrara la narración evangélica del mismo modo que, por ejemplo, se hace en algunas narraciones pasionales arcaicas, como la del Ps.-Anselmo¹.

1. Véase en *PL*, 159, col. 275.

Otras diferencias estriban en la disposición diversa de la concordia de los evangelios, cuando se da. Por ejemplo, en Ferrol los sucesos en el Huerto se narran de la mano de Mt y Lc, con Mc, y luego se interpolan pasajes de Io (el diálogo con los judíos: «¿A quien buscáis?, etc.»). Diego de San Pedro distribuye más acordemente con la verosimilitud del encuentro y utiliza primero a san Juan, para ir alternando con los otros evangelistas. O, por ejemplo, la muerte de Judas se narra en *PT* durante los primeros pasos de los juicios en casa de los sacerdotes; en la *SP*, tras las escenas del *Ecce homo* en casa de Pilatos. Es evidente que se utilizan *diatessaron* distintos o, simplemente, uno u otro modifica un esquema original de Pasión. Existe también la posibilidad de un error meramente mecánico por derivación de originales desordenados o pérdida de cuadernos. Pero no conviene dar de lado que algunos de los poemas romances más arcaicos dependen también de una ordenación litúrgica en estrecha dependencia de la celebración o del mismo teatro pasional y, por ello, los episodios podían tener un estrecho margen para la movilidad dentro de la rigurosa secuencia de la narración evangélica. Las teselas, por ejemplo, del mosaico teatral de las pasiones más antiguas francesas podían disponerse de uno u otro modo o bien, simplemente, prescindir de alguna de ellas.

Como más arriba se ha dicho, la incorporación de componentes apócrifos más o menos extensos o comparaciones amplificativas no es un procedimiento del que guste Ferrol. Habría que distinguir, además, lo que sería, por un lado, la intercalación de episodios, temas o motivos de esta índole albardados sobre los evangelios en la tradición pasional o fundidos en las fuentes básicas de ésta durante la Edad Media; y, por el otro, la pura recreación con usos retóricos —la *evidentia*,

la comparación, etc.— de episodios evangélicos que en mayor o en menor grado daba lugar a la entrada de nuevos matices afectivos o contemplativos.

Estos elementos referenciales e *imaginativos*, en los términos más arriba expuestos, quedan reducidos en la parte pasional de la SP a pocas incorporaciones apócrifas y a la tímida ampliación de algún pasaje evangélico, siempre con la intención de recalcar momentos puntuales de la Pasión susceptibles de ser contemplados. Además, como más abajo veremos, se da de lado a las comparaciones extensas.

Gómez de Ferrol desarrolla, así, levemente algunos pasajes de violencia corporal, que sirven tanto para activar una imagen de dolor, cuanto dependen de una convención al par 'histórica' e iconográfica que servía de referente a sus oyentes o lectores. Por ejemplo, las ofensas infligidas a Cristo después del prendimiento y tras de los interrogatorios de Anás y Caifás, así como también el modo de presentar la forma de la conducción, atado de manos y con un *cabestro* al cuello (coplas 27-28 y 41-43, respectivamente) parten de las esquemáticas referencias de san Juan, por lo que se refiere al primer episodio de tortura («et ligaverunt eum»), y de los sinópticos para el que se desarrolla durante la noche en casa de Caifás, que en la narraciones pasionales fortalece también el primero de estos dos episodios geminándose, como vemos en la SP. Naturalmente, se trata de uno de los cuadros más representados en la iconografía de la Pasión, real —pintura, grabados, etc., teatro— y mental; pues que uno y otro episodio eran meollo imaginario del dolor y concentraban el patetismo de la oración en el ámbito de las meditaciones de maitines y de prima, como más arriba hemos visto.

No sé, sin embargo, si las razones de la insistencia de Ferrol en estos pasajes se derivan de su funcional-

dad litúrgico-contemplativa, o más bien de su condición de imágenes visuales representativas, relacionadas con un mundo mucho más amplio que el restrictivo de la lectura meditativa, digamos un mundo más amplio y popular, procesional, dramático o 'concelebrativo' de la Pasión¹. Si lo que perseguía Ferrol era recamar su narración en el *dolor* y la tortura para provocar la compasión de los lectores, podría haberse valido del mismo recurso en momentos más apropiados aún para la experiencia contemplativa, verbigracia en la Crucifixión. En la *SP*, sin embargo, se solventa en una copla y media (101-102), sin los detalles que veíamos más arriba eran inherentes al género, como por ejemplo la *extensio* y sus consecuencias, tal cual la *PT* o las *CP* de Román².

Hay que decir, a este respecto, que las *MVC* no concentran de forma aleatoria la atención contemplativa sobre el dolor y la tortura, cualquiera que sea la situación, sino sólo en determinados momentos teológicamente importantes, como el episodio de la columna o de la Crucifixión. Sin embargo, en algunas de sus derivaciones, como la *IS*, se desarrollan más los episodios de tortura a los que me he referido, en términos parecidos a los de la *SP*³. En algunos pasajes,

1. Sin olvidar que el *dolor* o las *penas* de Cristo tienen, sin embargo, un alcance teológico en el montante de la Redención y que revierten especularmente sobre los pecadores por medio de la compasión, como se puede ver en el *Espejo de la cruz* de Domenico Cavalca: «mucho nos devemos mover a compassión, considerando que él murió justo y inoçente por nosotros injustos y pecadores»; «e porque podamos más ordenadamente y mejor pensar de nuevo con gran compassión sus penas, podémoslas distinguir en siete partes, conviene saber: neçessidad, temptaçión, lágrimas, persecuçión, denuestos, escarnios y dolores», según se lee en la traducción de Alonso de Palencia (Scoma 1996, 105).

2. Para Román, véase Mazzocchi 1990, 235-236.

3. Así se lee en la *IS*: «Dexaron a Ihesú Christo, cordero sin

se diría que hay una dependencia efectiva del poema de Ferrol para con la *IS*¹, pero la falta de relación en otros invita a pensar más en una sintonía y aprovechamiento simultáneo de un texto o de motivos propios de ese ámbito general de la recepción de la Pasión al que antes me refería. No sé si proponer que éstos también formarían parte del conglomerado de motivos pasionales castellanos, que está en la base de las narraciones poéticas que han llegado hasta nosotros.

Lo que es evidente por su selectividad es que Pero Gómez de Ferrol no parece considerar la historia de la Pasión como un relato totalmente abierto a las necesidades contemplativas, exegéticas, figurales o, simplemente, coyunturales, políticas o pastorales. Es llamativo, desde este punto de vista, cómo el Comendador Román oblitera a veces la violencia primaria y la tortura

manzilla, en medio de aquellos lovos fambrientos; e con grand saña e roýdo prendiéronlo e atáronle las sus manos sanctísimas e inmaculatas atrás e atáronle al cuello una soga como a ladrón. E así atado e vituperado, leváronle a Iherusalem con muchas injurias e blasfemias, tirándolo e arrastrándolo e firiéndolo duramente e escupiéndolo su benino rostro, mesándole la su sanctíssima barba e la cabeça. E, así atormentado e desonrado, lo presentaron ante Anás» (fol. 30r). «Otros le escopían en el su jocundíssimo rostro; otros le mesavan la su sanctíssima barva; otros le tomavan por los sus venerables cabellos e lo traían acá e allá sin ninguna piedad e reverencia, ca, como fuessen muy crueles e sin misericordia, todos los vituperios que podían le hazían, ca heran muy rezios e por aplazer a los sus mayores» (fol. 31r). Estos elementos del prendimiento y las violencias ejercidas sobre Cristo figurarán también en la *PT* (c. 58-59), en la que parece se sigue más aún al pie de la letra el texto de la *IS*.

1. Ya he señalado más arriba alguno. Compárense, sin embargo, los vv. 97-100 de la *SP*, con el siguiente fragmento de la *IS*: «e llamo a Pedro e a Juan e a Jacobe *secretamente*» (fol. 28v). O bien cuando se dan las razones por las que san Pedro decide defender a Cristo durante el prendimiento (vv. 153-15): «E estonce Pedro con grand dolor e con amor de defender e ayudar a su Señor sacó un cuchillo e firió a uno de aquellos servidores de los príncipes de los sacerdotes e cortole la oreja derecha» (fol. 29v).

institucionalizada, en beneficio de planteamientos exegéticos y figurales. No hay equivalente en las *CP*, por ejemplo, de la narración de los padecimientos físicos que se le infligen a Jesús nada más ser detenido, a los que acabo de referirme (coplas 27-29 de la *SP*), ni de otros momentos parecidos.

Quizá convenga aprovechar para señalar ahora que, a pesar de algunas coincidencias, la *SP* presenta diferencias de fondo con respecto a las *CP*. Ciertamente que, en la distribución de los episodios pasionales, Román utiliza las llamadas a la contemplación y al interés del lector de forma parecida a Gómez de Ferrol, sobre todo como medio de transición de episodios o cuando se van a cambiar las escenas. Puede compararse, por ejemplo, la copla XC de *CP* y la 42 de la *SP*. Pero, en cambio, coincide con la *PT* en el tratamiento en muchos pasos para-evangélicos o evangélicos susceptibles de ser tratados en la línea devota contemplativa, aunque a veces más moderadamente. En el episodio de la columna, por ejemplo, Ferrol se atiene a la letra evangélica y no menciona ni siquiera la palabra *columna*, mientras que Román se extiende en los términos apócrifos consagrados (coplas CIV y sigs.).

Pienso que las diferencias son indicios de los destinatarios de la *SP*. Gómez de Ferrol parece pertenecer a o escribir para un mundo menos impresionable o, quizá, menos interesado en la interiorización de la Pasión o en su exégesis. No creo que el más estrecho seguimiento del *diatessaron* por parte de Ferrol dependa de un programa teológico propio, sino que más bien será resultado del arcaísmo de su modalidad poética y, si no de los destinatarios, sí de las condiciones más abiertas de la difusión de su texto o de las ceremoniales fuentes de inspiración.

Volviendo a los elementos no evangélicos de la *SP*,

parece que la mayoría es resultado de la incorporación de motivos apócrifos fosilizados desde muy antiguo en la trama pasional, antes que de un intento de enriquecimiento. Son, por lo general, adherencias difíciles de segregar de algún que otro pasaje evangélico. Por ejemplo, la acusación de brujería o hechicería que los judíos interponen a Cristo ante Pilatos (vv. 390-395), depende de la interpretación que de Mt 26, 61 —dos testigos falsos afirman que Cristo decía poder destruir y reconstruir el templo en tres días— hace un apócrifo autorizado como el *Evangelio de Nicodemo*¹, opinión que, como en la SP, está incorporada con naturalidad en otros textos, como el AP de Alonso del Campo o las CP de Román².

La atención a personajes o episodios, que tuvieron una continuidad histórica en tradiciones apócrifas, es también moderada. Así, por ejemplo, el diseño del tipo Pilatos se ajusta bastante al evangelio; los diálogos de éste con Cristo, que en algunas pasiones, a la zaga del *Evangelio de Nicodemo* o *Actas de Pilatos* se ampliaban³, quedan aquí bastante ajustados a la historia evangélica. No parece que en juicios como el que se puede leer en los vv. 429-432 esté implícita una figura que había cobrado importancia merced a la tradición apócrifa del *Evangelio de Nicodemo* o de la *Mors Pilati*, o bien por la reconstrucción histórica de la ruina del pueblo judío contenida en popularísimos textos como la *Vindicta*

1. Véase el *Evangelio de Nicodemo* o *Actas de Pilatos*, I, 1, y II, 1 (Santos Otero 1963, 405 y 409).

2. Para el AP, véase Torroja-Rivas 1977, 175, vv. 430-431. Para Román, Mazzocchi 1990, 122, v. 1279: «cata que te encantarà», dicen los judíos a Pilatos.

3. Véase III, 2 (Santos Otero 1963, 412-413). Este fragmento, precisamente, entró por muchos caminos en la literatura pasional, pues, entre otros lugares, se recrea en la *Legenda aurea*, I, 219.

Salvatoris, la *Destrucción de Jerusalén*, y sus derivados¹.

Estos elementos menores están incorporados en la obra de Ferrol de una forma natural, como fosilizados ya en la historia de la Pasión, una historia que, sin embargo, tiende a ser enriquecida en otros textos con marcos causales de toda índole, como, por ejemplo, las infancias de Judas y otros episodios extensos imbricados en otras pasiones castellanas. Sin embargo, en la *SP* sólo se encontrarán nuevamente las causalidades evangélicas o, como máximo, las que son el resultado de una modernización razonable.

Piénsese, por ejemplo, en el papel que el demonio cobra en determinados momentos de la Pasión, merced a su progresiva importancia teológica en la obra de la Redención. En varios textos poéticos y en representaciones dramáticas cobra un papel importante, y su acción era evidente en varios flancos. Por ejemplo, se le consideraba instigador de hecho de las torturas de Cristo o dificultador de la Pasión, al objeto de detener la imparable obra de la Redención, un verdadero duelo entre Cristo y el príncipe del Infierno². Y, así, una de las intervenciones que se le adjudicaba en la mayoría de las narraciones pasionales de la Edad Media —entre ellas alguna castellana— era la de haber provocado el sueño de la mujer de Pilatos en favor de Cristo, para que no fuera condenado, según se reinterpretaba el pasaje evangélico por parte de la mayoría de los Padres

1. Véase ahora la edición de Hook 2000. Sobre la versificación de esta leyenda y su parte pasional nos entretenemos en *Cátedra et alii*, en prensa.

2. Véase para ese papel lo que dice Forster 1927, lxxii. La iconografía pasional es testimonio de la presencia de los demonios en los momentos claves; incluso es evidente la asociación morfológica y fisiológica que se produce en la representación grotesca de demonios y de judíos o, en menor medida, de la soldadesca.

latinos¹. Ferrol –bien es verdad que como Román o Padilla– ignora este papel en el cuerpo de su obra. La presencia del diablo es, en comparación con otros textos homólogos, insignificante, aunque en alguna ocasión se le atribuya un papel explícito, como en la nueva amistad entre Herodes y Pilatos (vv. 500-509). Esta reducción, sin embargo, no implica que Ferrol se oponga al o calle el motivo esencial del enfrentamiento entre Cristo y Lucifer en la Redención del género humano, supuesto en los vv. 1453-1454.

Que las adiciones evangélicas de Ferrol tengan una razón de ser menos teológica que dramática, en su sentido más amplio, y que formen parte de un corpus de motivos propios de tradiciones pasionales arcaicas se puede comprobar en otros pasajes de la *SP*. De nuevo, la comparación con textos homólogos resulta reveladora. No creo que se pueda discutir que el arreglista toledano del *AP* haya utilizado para su centón dramático materiales poéticos viejos y nuevos. Aunque nos empeñáramos en negar toda tradición teatral al *AP*, no podemos ignorar que algunos de sus componentes han de ser datados mucho antes de finales del siglo XV, si tienen valor los argumentos temáticos, métricos y lingüísticos de Alberto Blecua². En el cuaderno de apuntes en el que Alonso del Campo transcribió versos de varia procedencia articulando una especie de guión

1. Las distintas interpretaciones del pasaje han sido resumidas por Sticca 1970, 98-99. En algunas versiones de la *PJ* no sólo se alude al diablo, sino, siguiendo los apócrifos, se trata como episodio independiente y muy recreado, incorporando una explicación del origen de su acción sobre la mujer de Pilatos, comenzando: «Or pallons un pou del deable» (Perry 1981, vv. 1197-1273; Theben 1909, vv. 975-1002). Esto remontará a la *Historia Scholastica* de Comestor (*PL*, 198, col. 1628).

2. Para la edición del *AP*, véase Torroja & Rivas 1977. Me refiero al estudio de Alberto Blecua 1988.

para representar la Pasión, entre otras piezas dramáticas, encontramos particularidades que nos interesan a la hora de seguir pensando en la básica Pasión castellana en verso. Es cierto que el *AP* se parece «muy sospechosamente a las pasiones trovadas de la segunda mitad del siglo»¹; pero, al lado de fragmentos tomados a la letra de la *PT*, figura alguna que otra sección muy significativa de tradiciones pasionales añejas no sólo poéticas. La reutilización de pasiones en verso en un contexto teatral es inherente al mismo desarrollo del drama: el trasiego entre géneros comunicantes, el poético y el dramático, está avalado en ámbito europeo, según más arriba he puesto de manifiesto al examinar el caso de aprovechamiento sistemático de la *PJ* y otros textos poéticos o al recalcar cómo eran dramatizables en la liturgia devota antiguas pasiones centro-italianas. Pero, además, la extraña mezcla de textos poéticos recién aparecidos entonces, como la *PT* o las *Angustias* de Diego de San Pedro, con arcaicos fragmentos supérstites no tiene por qué explicarse únicamente en virtud de, por un lado, la desintegración, la ateatralidad e, incluso, la falta de tradición de estas ceremonias pasionales en la España de la Edad Media, sino como un voluntario acto de renovación de los textos utilizados en esas *representaciones*. Si se acepta el razonamiento implícito de estas páginas sobre la existencia de una poesía castellana pasional que ha sido renovada por plumas como la de San Pedro, Román, Mendoza y, quizá, otros, no extrañará que la del primero haya sido utilizada nada más publicarse para reconstruir —antes que construir—, enriqueciéndolas, unas ceremonias dramáticas pasionales, cuyo asentamiento antiguo ha de admitirse no sólo a la vista de las sabidas líneas del

1. López Morales 1986, 118.

Arcipreste de Talavera sino también, sobre todo, en virtud de los pasajes en arcaicos versos que conviven con la *PT* en el *AP*.

La originalidad, por ejemplo, y el arcaísmo de la sentencia de Pilatos en verso que copia el toledano los ha puesto de manifiesto también Alberto Blecua, quien señala cómo la brevísima que figura en uno de los apócrifos de la Pasión, el *Evangelio de Nicodemo* o *Actas de Pilatos*¹ cobra una extensión y formalidad acorde con costumbres jurídicas añejas que remontan al siglo XIII². A lo que parece por el *AP* y los testimonios más antiguos franceses o catalanes que recuerda Blecua, la sentencia constituía un momento culminante en la representación de la Pasión.

Sin llegar a los desarrollos dramáticos, y desde luego sensiblemente reducida, la formalidad comparecerá en poemas narrativos medievales, como la *Passione* atribuida a Cicerchia³. Y, así, figura en estilo directo en las *pasiones* castellanas, como en nuestra *SP* (vv. 683-688), en la *PT* (c. 147) o en las *CP* (vv. 1350-1358). La impronta sobre los poemas castellanos citados es moderada, aunque en el *RVC* de Padilla se advierte un desplazamiento energético llamativo —por utilizar los términos de Steiner— cuando taracea su fuente directa y declarada. Así, la sentencia de la *Vita Christi* de Ludolfo retoma la del apócrifo citado, pero Padilla, al

1. «Tu pueblo te ha desmentido como rey. Por eso he decretado que en primer lugar seas flagelado, de acuerdo con la antigua costumbre de los reyes piadosos, y que después seas colgado de la cruz en el huerto donde fuiste apresado. Y Dimas y Gestas, ambos malhechores, sean crucificados juntamente contigo» (Santos Otero 1963², 420-421).

2. Blecua 1988, 103-107.

3. La sentencia aparece en estilo directo en un par de versos: «Jesù condanno che sie posto 'n croce, | confitto 'nudo, e faccia morte accerba» (Varanini 1965, 345).

poner en verso este pasaje, imprime una nueva forma incorporando uno de los elementos jurídicos anacrónicos, el encabezamiento del documento, que no figura en su fuente, pero sí en el texto arcaico del *AP*. He aquí el fragmento de la traducción de Montesino y el correspondiente de Padilla¹:

<p>Yo, Poncio Pilato, juez ordenado por el romano monarca sereno, mando que muera Iesú Nazareno ásperamente en la cruz enclavado; y mando que súbitamente soltado sea el ladron que pedís y queréys; pero vosotros en fin lo veréys, veréys el effecto de aqueste pecado.</p>	<p><i>Mas cuál fue la forma de la sentencia y las palabras que contenía no lo declaran los evangelistas, mas en el evangelio de Nichodemus se escribe que Pilato lo pro- nunció debaxo destas pala- bras: Tu gente provó que te beziste rey e por tanto yo mando que seas muy açota- do, según las ordenaciones de los príncipes, y que seas después crucificado en alto'.</i></p>
--	--

Pienso que sobre Padilla presionaba una tradición dramática o ceremonial como la que, seguramente, hace efecto en el *AP* y quizá en la *SP* de Gómez de Ferrol. Pues, volviendo a la primera de estas dos piezas, el veredicto que incorpora Alonso del Campo tiene todos los elementos propios de «un texto sujeto a las estrecheces formularias de la lengua jurídica sin concesiones a la literatura»², que sirven además para enclavar 'socialmente' un trámite especialmente eficaz si se publica, *representa*, como en la realidad. Los textos paralelos al del *AP* no estaban tan cerca verbalmente como para probar sin ambages una tradición ceremonial. Me

1. La traducción castellana en Montesino 1543, fol. 97v. Para el texto del *RVC*, Padilla 1505, h. sign. l₆r.

2. Blecua 1988, 106.

parece pertinente recordar uno que no ha sido tenido en cuenta, me parece, y que podría contribuir a solventar la duda que pudiera quedar sobre el carácter tradicional de la sentencia de Pilatos en el ámbito del teatro pasional ibérico. Me refiero a la *Obra novamente feyta da muyto dolorosa Morte, & Payxão de N. Senhor Jesu Christo, conforme a escreverão os quatro Evangelistas*, de Francisco Vaz, que se editó en muchas ocasiones como pliego de cordel desde el siglo XVI¹. He aquí la sentencia de Pilatos, encarada al texto del *AP*:

Eu Pilatos adiantado
de Jerusalem senhor,
com poder, & com mandado
de Cesar Emperador,
vistas as accusaçoes
de Jesu de Nezareth,
sem mais outras dilaçoens,
& pelas proprias razoens,
dou sentença que tal he.
Eu mando que seja alçado
em huma Cruz de madeyro,
con fortes prègos pregado,
& morra crucificado,
no mais aspero madeyro.
E o pregão tal ha de ser
com estes escritos meus:
justiça, que manda fazer
em Jesu, por se dizer
direyto Rey dos Judeos.

*Yo Pilato adelantado,
de Iberusalem rregidor,
en justiçia delegado
por mi señor el emperador,
vistas las acusaciones
contra Ihesu de Nazaret
e por legitimas ynforma-
[çiones
que son hechas contra Él
[...]*

El texto del *AP* es mucho más largo y queda perfectamente esquematizado de acuerdo con una sentencia

1. Véase, por ejemplo, Anselmo 1926, 760 & 1100. Cito por una de las dos ediciones de 1659, del mismo impresor y año, que conozco.

arcaica, pero el principio de la del *Auto* portugués nos demuestra que un texto parecido —nótense las coincidencias literales y la secuencia rímica— al que incorpora en su arreglo Alonso del Campo estaba también en la base de la *Obra* de Vaz, en el ámbito seguramente de una fórmula asentada teatral o ceremonialmente en la Península Ibérica. La inestabilidad métrica y lingüística del portugués, además, ha de ser tomada en cuenta a la hora de calibrar sus orígenes.

Y es que, desde luego, este pasaje es muy intenso en nuestra *SP*, si lo tomamos en su contexto. Inmediatamente después de la sentencia, con la entrega del Cristo a los sayones, su carácter se anima mucho más y se trata el asunto con tintes dramáticos más acentuados que lo que se aprecian en el tratamiento de este acmé secundario de la Pasión en otros textos homólogos. A lo largo de tres coplas (87-89), se narran en estilo directo los denuestos de los judíos y la violencia contra Cristo, además se alude a la publicación de la sentencia por medio de «tronpetas» y de «pregones y clamores» que acompañan a Cristo (v. 689, 711-712, 715-716)¹. Me pregunto si el tratamiento de este episodio y el inmediato de la vía dolorosa no estará en directa relación no sólo con la iconografía pasional, sino también en dependencia de las celebraciones dramatizadas de la Semana Santa en las que se recreaban —y aún se hace en algunos sitios en Castilla— las injurias y la entrega del Cristo al brazo de la justicia.

Estos pasos requerían, por un lado, un movimiento y una cierta dramatización; y, por el otro, no revertían

1. La coincidencia con el *RI/C* es indicio también de la vitalidad dramática que Padilla quiere seguir imprimiendo a este pasaje: «Los pregoneros muy bien acordados | le precedían con altos pregones; | sonavan las trompas los grandes poltrones, | que suenan delante de los sentenciados» (Padilla 1505, h. sign. l₆v).

hacia una meditación interior, sino más bien coadyuaban a una catarsis tan colectiva como espectacular. Eran vacíos a efectos contemplativos. La prueba es que no tuvieron un éxito en los tratados meditativos por antonomasia, como las *MVC* o la *IS*¹, y, sin embargo, sí parecen implícitos en las narraciones pasionales más afectivas y, quizá por más antiguas, más cercanas al modelo compasional del lamento de la Virgen o a las celebraciones de Semana Santa. Es el caso, por ejemplo, del planto *Quis dabit*, en cuya versión provenzal este episodio que comento parece actualizado, como marcando una acción². No será extraño por eso que en textos contemplativos más tardíos se cuelen no pocos motivos de una imaginería popularizada quizá procedente de celebraciones públicas. Por ejemplo, Eiximenis ya desarrolla mucho más que sus fuentes contemplativas la fórmula final del pregón de condenados tradicional («Quien tal hace, que tal pague»):

E saliendo con boz de trompeta e ordenada de cada parte

1. Para las *MVC*, véase Stallings 1997, 267-268. Para la *IS*, el fol. 34r de la edición citada. En otros tratados contemplativos, como los de san Buenaventura, el *Horologium sapientiae* o el *Espejo de la cruz* de Cavalca, tampoco interesa el aparato, sino el sentido profundo de los escarnios, la violencia o las burlas infligidas a Cristo, en una formulación teológica del dolor en la Redención.

2. «Inter quas [sorores] erat Maria Magdalene, que super omnes, excepta me, plorabat, dum Christus deus, preconne clamante, Pilato imperante, sibi baiulans crucem ad supplicium traheretur. Factus est concursus populorum post ipsum: alii ridebant illudentes ei, alii proiciebant lutum et fimum et inmundiciam super caput eius» (ed. Bestul 1996, 168). En la traducción provenzal en verso se da movilidad a la intervención de los pregoneros, en una especie de actualización que ya reconoce las posibilidades de acción: «E can mos filhs fo presentatz | a Pilat e per lui jutiatz, | et el issi la crotz portan, | –las cridas anavon cridan | denan luis el pobols apres– | non trovaras qui nol gites | desobre brac o calc'ordura | o nol disses paraula dura» (Mushacke 1975 [1890]).

la compañía de armas, tocaron la trompeta a la puerta de la corte, diciendo: 'Vedes aquí a Ihesu Christo de Nazareth que porque se quería fazer rey será agora colgado e quien tal fará tal prenderá'¹.

Este episodio del pregón pasa a incorporarse con la misma plasticidad en otros ritos pasionales, como, usando de la *evidentia*, en el sermón de Viernes Santo²; y, por supuesto, se convertirá en un motivo de las poesías pasional y de la oración³.

No quiero insistir en que Ferrol, a la hora de incorporar temas o motivos apócrifos o recrear una acción, recalca más determinados aspectos sensibles de la Pasión que meditativos, según una idea espectacular y de impronta iconográfica y homilética. Un ejemplo más puede verse en la facturación del pasaje evangélico del prendimiento (vv. 145 y siguientes), en el que no sólo Judas toma la palabra en diálogo con Cristo, sino que también cobran voz las comparsas del mal discípulo (vv. 151-152), como en las representaciones teatrales más antiguas, por ejemplo, la catalano-provenzal, en la que hablan Caifás, que contribuye al prendimiento, o Jozacar, quienes en cierto modo amenazan lo mismo que la voz colectiva de los judíos en la *SP*⁴. Como en el

1. *Vida de Jesucristo*, El Escorial, ms. b.I.7, fols. 56v-57r.

2. Tal en los de san Vicente Ferrer: «E así como la levavan [a la Virgen], catad la tronpeta que venía e dezía: 'Éste es Ihesús de Nazaret, el traydor e el encantador; ¡muera el traydor, muera!» (Zarco 1927, 139). Véase también la versión occitana del sermón predicado por el santo en Tolosa de Francia en 1416 editada por Brunel 1953, 40.

3. Véase, por ejemplo, el *Cancionero espiritual* (1549), en Wardropper 1954, 110. Una de las oraciones del devocionario de Constanza de Castilla incluye entre los pasos de la Pasión sobre los que medita el de los pregones «de falsedat llamándote ladrón, malfechor, enemigo de Dios» (Wilkins 1998, 16).

4. Macdonald 1999, 128-132.

caso del pregón y la publicación de la sentencia, habrá que reconocer aquí también un motivo más dramático y narrativo, que meditativo. Otros pasajes del prendimiento de Cristo, en los que se amplía el papel de los participantes en la acción (vv. 180-184, 229-232), podrían explicarse en la misma línea de los que acabo de comentar.

De distinta categoría, pero de función idéntica, vacía de contenido contemplativo, serían otros episodios, como el de la Verónica, que también está presente en la *SP*. Ferrol invoca la tradición escrita («segúnd se falla por corónica», dice en el v. 755), señalando, además de dependencias, el carácter extravagante de la historia con respecto al evangelio¹. Fuera de que rima obliga (*Verónica / corónica*), no sé si, al invocar las virtudes salutíferas de la santa Faz imprimida en el lienzo, estará de nuevo pensando Ferrol en las leyendas sobre la destrucción de Jerusalén, antes que en la misma *Legenda aurea*, que toma el asunto de los apócrifos.

Otras referencias a episodios o motivos apócrifos, como el que implica la mención expresa de Longinos, aquí «cavallero muy honrado» (v. 1378), o la de la túnica inconsútil de Cristo, tejida por la Virgen siendo niño y que crecía milagrosamente con el pasar de los años (vv. 1428-1428), no empañan, según me parece, la idea del uso moderadísimo de los elementos apócrifos en la narración de la Pasión propiamente dicha y sí fortalecen la idea de que se incluyen por su faceta popular.

No sólo el aparato apócrifo de la *SP* está ya, según me parece, fosilizado, sino también el muy reducido alegórico o figural, que se remite a una tradición añeja

1. Véase la nota de Mazzocchi a este pasaje concreto de las *CP*, junto con Whinnom 1994b, 69-70; 1974, 140; y Rodríguez Puértolas 1972, 109-110. Para la leyenda, véase Kuryluk 1991.

y pasional. Pongo algún ejemplo. La exclusiva interpretación espiritual de la sed de Cristo («que su sed es paraíso | que para nós desea Él» [vv. 1192-1193]) figura también en las narraciones poéticas pasionales más antiguas, como la *PJ* o el *Livre de la Passion*¹, y por supuesto más o menos desarrollada en los textos españoles, que no tienen por qué tomarla de las *MVC*, como se ha propuesto, ya que se trata de un tópico exegético que está presente en la tradición poética anterior y, además, por el hecho de que en ese texto se sostiene que la de Cristo era sed espiritual y corporal².

No quiero detenerme más en la sistemática revisión del modo de proceder de Gómez de Ferrol en los aspectos estudiados en este epígrafe. Sí hay que tener en cuenta que ni nuestro poeta ni sus coetáneos se regían por una idea 'filológica' o histórica en la reconstrucción de la Pasión, que les venía dada con todo un cúmulo de matices y episodios complementarios. Pero, precisamente por eso, la contención de Ferrol en el terreno de los apócrifos, de la exégesis tropológica, moral o alegórica y el orillamiento de muchas de las posibilidades de *amplificatio* deben ser significativas, especialmente si comparamos este proceder con el fervor que por esas técnicas y consecuentes modos amplificativos demuestran los poetas de finales del siglo XV. No creo que se pueda achacar esto a una pobreza que es el resultado de un proceder más arcaico, como más arcaica parece nuestra *SP* en otras facetas de la invención o la elocución. Prestemos atención a algunos de éstos, continuando con el argumento.

1. Véase Frank 1930, VIII.

2. Stallings 1997, 274. A las *MVC* llega desde la *Vitis mystica* de san Bernardo (*PL*, 184, col. 662).

*Compassio &
Planctus Mariæ*

Como más arriba he señalado, es sorprendente que el personaje de la Virgen no exista de hecho ni sea referido en la *SP* hasta después de la Crucifixión, más de mediado el poema. Puede decirse que el único protagonista es hasta ese momento el Cristo en su Pasión. En la tradición contemplativa de raigambre franciscana, por el contrario, la Madre va ganando espacio poco a poco en casi todos los episodios evangélicos, pre- y post-pasionales, y acaba sirviendo de lente narrativa para la Pasión del Hijo, incorporando no sólo su propia visión, sino también su compasión. Ya me he referido más arriba a algunos de los textos que han fundado, primero, y luego que han acabado de diseñar el 'mariocentrismo', si se puede decir, de la Pasión. Este proceso debió ocurrir desde muy pronto, por cuanto los plantos más antiguos ya contienen una cierta perspectiva compasional y unos contenidos narrativos de la misma Pasión. Pero durante los siglos XIV y XV la fusión de la narración de la Pasión en verso y de los plantos es un hecho cada vez más sofisticado.

La adscripción literaria del género y su propia poética viene a demostrarlo. Mancini ha descrito límpidamente el proceso en la implícita «distinzione fra *Passio Domini* e *Lamentatio Mariæ*, la seconda differenziandosi dalla prima per mutamenti radicali più che innovativi: lungo la superficie storico-liturgica della *Passio* si diramò infatti la modulazione lirico-drammatica del 'corrotto'; un proceso —che inalvea la figuralità del racconto evangelico nei filtri dell'umano e del privato— su sollecitazioni di spiritualità cistercense dapprima e poi francescana»¹. Y, en efecto, la contaminación de uno y otro es tal que acaban imbricándose y

1. Mancini 1983, 328.

siendo inseparables.

El proceso, en cualquier caso, no está suficientemente aclarado. El mismo Mancini ha sugerido que en algunos casos y en los ámbitos de devoción centro-italianos son los franciscanos los que promovían la difusión de la *Lamentatio Mariæ* en vulgar y en latín entre los laicos, como demostrarían algunos de los más antiguos laudarios, mientras que otras órdenes, como los dominicos, se especializaron en fundir la *Passio Domini* arcaica con la *Lamentatio* en forma de representación dramática¹.

Por algunas razones estructurales y narrativas a las que más abajo me refiero me parece evidente que Gómez de Ferrol está mucho más en la segunda línea que en la primera. Se ve perfectamente clara la frontera que separa la sección pasional de la del *planto* o *lamentatio* de la Virgen y sus temas o motivos adyacentes, hasta el punto de que se puede hablar de yuxtaposición antes que de fusión o imbricación de *passio* y *planctus*. Ya que se trata de un dato importante para caracterizar narrativamente la obra de Ferrol y adscribirla a un determinado tipo de *pasión*, examinaré algunos aspectos de índole estructural y otros estilísticos sin perder de vista modelos y facturaciones de varias épocas.

Gómez de Ferrol trunca la narración evangélica tras el v. 816, después de una de esas apelaciones a los cristianos lectores, oyentes o espectadores —«Miren todos christianos | cuál está el Redentor», dice en el v. 813—, que sirven para delimitar los episodios, aquí, además, recalcados esos límites con la inserción de una rúbrica propia o anuncio de *capítulo* nuevo. Se da por cerrada la Crucifixión propiamente dicha, que, como se ha dicho, está narrada escuetamente con concentración

1. Mancini 1981, 164.

evangélica, aunque aludiendo a los motivos básicos: crucifixión en el suelo (v. 801), desnudez de Cristo (v. 802), *extensio* (v. 807), enclavamiento (v. 810) y levantamiento de la cruz (v. 811). Sin embargo, estos motivos quedan ahí sin un desarrollo patético, como el que se puede ver en otros poemas pasionales castellanos, como la *PT* o las *CP*.

Acabada la crucifixión, Gómez de Ferrol interrumpe la secuencia evangélica e intercala una serie de episodios individualizados con rúbricas propias, para retomar de nuevo, y a partir de la copla 144, la narración evangélica. Son en total casi trescientos treinta versos repartidos en tres *capítulos* que contienen los propios de la *Lamentatio* de la Virgen y situaciones con ellos relacionadas, formalizando así la *compassio Mariæ* de forma autónoma dentro de la *SP*.

El primero «capítulo, de cómo san Juan vino a nuestra Señora la Virgen María e después cómo vino la Madeglana e de las nuevas que a la dicha Señora contaron», abarca desde las coplas 103 hasta la 116. Consta de: a) Un enlace técnico narrativo («fecho esto» [v. 817]); b) monólogo de san Juan preocupándose por si le es echado en cara el no haber comunicado las *nuevas* a la Virgen (vv. 819-824); c) llegada al lugar —no declarado— donde estaba ésta, que interpela al discípulo sobre su Hijo; d) llorando, san Juan da la noticia y narra el proceso de la Pasión desde el prendimiento hasta la conducción al Calvario; y e) entra la Magdalena exhibiendo el dolor, auto-lesionándose, e invita a la Virgen a ponerse en camino, narrando de nuevo la Pasión desde el prendimiento hasta la conducción, aludiendo a la posible crucifixión de hecho.

Por su disposición estructural, en este primer episodio nos encontramos con lo que sería el punto de sutura entre *passio* y *lamentatio*, y quedan implicados una

serie de aspectos estructurales y temáticos importantes, que afectan, en primer lugar, al alcance de la participación en el drama pasional de la Virgen y a las características de su incorporación a éste, por lo que se refiere al tiempo, al espacio y a la forma de la acción; y, en segundo lugar, que permiten caracterizar modos por encima de la adscripción a géneros.

En las pasiones más arcaicas, la Virgen deviene personaje cuando es individualizada en los evangelios, al presentarse *iuxta crucem*, en dos momentos: con motivo de la Tercera Palabra —Cristo encomienda a María como madre de san Juan e invita a ésta a que adopte como hijo al discípulo— y una vez que Cristo ha expirado¹. En la *Passion de Clermont-Ferrand* (s. XI), no se alude siquiera a la Tercera Palabra, por lo que la incorporación de María se da tras de la muerte, en una recreación del evangélico *iuxta crucem* a la que se incorpora lo que será la raíz de las *Angustias*, la figura alegórica y profética del cuchillo de Simeón, y el motivo del dolor sobrehumano de María².

La conservación de la pieza dramática incompleta de Montecassino no nos permite apreciar todos los extremos de la sutura entre *pasión* y *planto*, ni si tras del

1. Aunque el pasaje evangélico en el que se sitúa a la Virgen *iuxta crucem* supone que Cristo ha expirado, utilizaré este sintagma para referirme a la localización de la Madre en los diferentes textos, supóngase o no que Cristo ha, de hecho, muerto. El único evangelio en el que se habla de la presencia de la Virgen es, naturalmente, el de san Juan, que la presenta acompañada de María Magdalena y María Cleofé.

2. «De laz la croz estet Mariae | de cui *Jesús* vera carn prisdret; | cum cela carn vidra murir, | qual agre dol, no'l sab om vius. || Ela molt ben sab rememrar | de soa carn cum Deus fu naz. | Ja'l vedes ela si morir, | el resurdra, cho sab per ver. || Mais nemperso granz fu li dols, | chi traverset per lo son cor; | nulz om mortalz no'l pod penser, | sanz Symëonz lo'i percogded» (vv. 329-340 [Avalle 1962, 115]).

que entonaba María en lengua vulgar seguía la Tercera Palabra, aunque es lo más probable, puesto que el lamento se incluye inmediatamente después de la Segunda Palabra, la dicha al buen ladrón.

Este mismo orden sí que está claro en otra pasión poética arcaizante, la de Nicolás de Verona, en la que el único episodio ajeno a la andadura evangélica o 'histórica' es el de la *Lamentatio*, con la introducción de la Virgen. Ocurre tras de la Crucifixión, inmediatamente después de la Segunda Palabra y antes de la Tercera¹. Mancini han recordado la vinculación que, en los orígenes más remotos de la *compassio*, tiene la promesa del Cristo al buen ladrón con la encomienda de la Madre a san Juan² y cómo esta vinculación de proximidad se mantiene en las pasiones más antiguas. Como ésta de Nicolás de Verona, que incrusta una escena de *lamentatio* entre los dos episodios a la que apenas se le dedican treinta versos, que contienen: la localización de la Madre *iuxta crucem* («Davant la crois estoit la Verçen genetris» [v. 819]), acompañada de «ses serours», de María Magdalena y de otras «dames de cuers gentis» (822) «feisant grand ploreis» (823); el planto de la Virgen, que, a tres tiempos, empieza dirigiéndose a Cristo con el estilema vocativo teológico consagrado «mien sir, piere e fil» (831) y desarrollando brevísimamente los motivos del abandono (*orbata*) y de la petición de muerte (831-837), como la *lamentatio* clásica *Quis dabit* atribuida a Ogier de Laodiceo³, y luego, dirigiéndose a la Magdalena y, sucesivamente, a María Cleofé; para acabar, por fin, recreando la escena de

1. Vv. 825-859 (ed. Di Ninni 1992, 417).

2. Mancini 1981, 141-146. Para la importancia de la Segunda Palabra, tanto desde la perspectiva dramática como teológica, véase Sticca 1970, 101-102.

3. Véase el texto de Bestul 1996, 170-172.

dolor y cómo san Juan, a su lado, evitaba que cayera al suelo sin sentido. Después, sin solución de continuidad, se inserta la Tercera Palabra.

Es evidente que entre la *PCF* y la del veronense se aprecia una evolución en lo referente al papel que adquiere la Virgen con su lamento y, quizá como en el caso de la pieza de Montecassino, es un testimonio tanto del rebose litúrgico, como de la efectividad de la adquisición de fragmentos líricos en el ámbito de la poesía narrativa. La incorporación de las otras Marías es más evangélica que apócrifa y la dependencia espiritual es arcaica, sin ligazón, me parece, con la tradición franciscana ya muy desarrollada cuando Nicolás de Verona escribía su poema¹.

Antes de la que acabo de comentar hay que datar la *PJ*, a pesar de que las licencias, que más arriba hemos visto que se toma el autor para enriquecer la narración evangélica a costa de anécdotas apócrifas, son, sin embargo, más numerosas que en el poema de Nicolás de Verona. Por eso éste vendría a testimoniar la vitalidad de un género propiamente oracional desarrollado en el ámbito de la literatura con impostación juglaresca que no tenía por qué plantearse en el proceso de su evolución en términos de superación, sino que implica la supervivencia de propuestas arcaicas.

Precisamente, el éxito que tuvo la *PJ* como intertexto para las primeras dramatizaciones francesas, occitanas o inglesas demuestra también que se destacaba de sus homólogos. La incorporación de la Virgen en este poema no puede hacerse más canónicamente: «Joste la croiz estoit Marie»²; y desde aquí dedica treinta versos

1. Para una opinión contraria, véase Di Ninni 1981.

2. Perry 1981, vv. 1740-2125; en la versión editada por Theben 1909, v. 1411 y sigs.; en la anglo-normanda de Forster 1916, v. 1349 y sigs.

a narrar la *lamentatio*: la Virgen, con las tres Marías acompañantes según el evangelio, y «pluisours autres | qui sainte Marie servoient, | qui dieu amoient et cremoient | et [moult] dolantes [en] estoient», entona un planto tradicional ya, merced a motivos básicos socialmente entramados¹, como su condición de madre que lo llevó en el seno y lo alimentó y le prodigó toda la ternura, y la preocupación por el abandono tras la muerte del Hijo. Es entonces cuando se narra la Tercera Palabra y desaparece María de escena. Aquí se cambia el orden de los acontecimientos, desvinculando la Segunda de la Tercera Palabra y narrando ésta antes —curiosamente, como la SP—. Pero la presentación de la *lamentatio* tiene un carácter más aséptico —emocionalmente hablando— que otros textos ya analizados.

Estas variantes estructurales básicas, que califico de arcaicas, no tienen por qué ser consideradas una opción primitiva estética ni cronológicamente hablando. En poemas latinos tempranos, como la que parece más antigua de las dos *Meditationes de Gestis D. N. Jesu Christi* (¿primera mitad s. XIII?), escrita en tetrásticos monorrimos, la Virgen también aparece en la narración ya al pie de la cruz, sin dar detalles sobre cuándo se enteró de la Pasión, en el momento en que Cristo la encomienda a san Juan; a la muerte del Hijo entonará el planto, que, en suma, es una narración de las Angustias o Cuchillos y ni siquiera está en estilo directo.

En el *Livre de la Passion* (primera mitad del siglo XIV), no se dan detalles sobre cuándo y cómo la Virgen se incorpora al drama, pero se inserta la *lamentatio* de María a la zaga de una referencia a los dolores espirituales que Cristo pasaba ya en la cruz e inmediatamente antes de

1. Motivos que dependen también de una situación social real y verdadera de dependencia de la mujer viuda con relación a los hijos, no se olvide.

la Tercera Palabra (vv. 1440-1618). Es llamativo también el hecho de que el largo planto, en deuda con el *Quis dabit*, sea la única verdadera presencia compasional en este poema hasta el momento de la muerte de Cristo, y sólo se prolongará brevemente en el punto del descendimiento con la famosa escena de las Angustias, también dependiendo de la misma fuente, que incluso se cita (vv. 1855-1896).

Algunos textos dramáticos tienen una relación, como se ha dicho, con el corpus pasional que significó la *PJ*. La *Passion* del Palatinus es, acaso, el primer resultado del acto de integrar materiales de varias procedencias, intentando renovar el género pasional en un ámbito tan asequible como el que vio desarrollarse la *PJ* o recibirá la de Nicolás de Verona y el *Livre de Passion*, y, al tiempo, tan respetable como era el teatro litúrgico o sus derivados. A la vista de su posible datación a finales del siglo XIII o principios del siguiente, es interesante el modo de integración de la *lamentatio* ya que, por un lado, enriquece sus modelos narrativos anteriores y, por el otro, parece que nos presenta buena parte de las posibilidades del planto de Viernes Santo en los tiempos en que se escribe. Por un lado, la Virgen se integra como en las pasiones en verso arcaicas, una vez Cristo crucificado, dirigiéndole la queja, que varía sobre el motivo del abandono (*orbata*) y que da pie a la Tercera Palabra¹, que aquí, por cierto, es la primera de la serie, seguida de la Cuarta, como en nuestra *SP*. María comparece de nuevo propiamente *iuxta crucem*, inmediatamente después de la Última Palabra, y empieza un planto que alterna con san Juan (vv. 1071-1234). En fin, María Salomé, María Jocabé y la Magdalena lloran la pérdida del maestro, empezando los episodios

1. Vv. 970-981 (Frank 1922, 39).

de *visitatio sepulchri* con los que se cierra la pieza. Teniendo en cuenta las coincidencias con la *Passion* de Autun, podría decirse que quizá era original de esa proto-pasión dramática del siglo XIII que se reconstruye a partir de estos testimonios.

No sabremos —como se ha dicho más arriba— si este texto, como algunos otros dramáticos arcaicos, eran representados con la intervención de recitadores, que centraran el tejido histórico, ni, por tanto, si los llamativos cambios métricos en las partes líricas de la *Passion* del Palatinus se corresponderán con una representación cantada de éstas, como en otros textos profanos de la primera mitad del siglo XIII¹. Pero es evidente que la tensión entre lo narrativo y lo lírico la soportan las transiciones a los plantos, y que éstos tienen una notable pureza formal —la estrofa del segundo tiene que ver con el tipo más abundante de la secuencia en el siglo XIII— y un equilibrio temático que se constata en la diferenciación de los motivos del planto anterior a la Tercera Palabra y en el narrativo coral después de la muerte de Cristo.

La *Passió* catalano-occitana (s. XIV) es, tal como se nos conserva, un texto teatral; sin embargo, pudo haber sido antes un poema narrativo redactado también en pareados heptasilábicos, y haber sido metamorfoseado en pieza dramática en virtud de las necesidades concretas, algo parecido a lo que había ocurrido con la *PJ* u ocurrirá con la *PT* a finales del siglo XV cuando se rehaga su andadura en el *AP*. Estos textos son móviles o intercambiables, genéricamente hablando, y la circunstancia material de la intervención de, al menos,

1. Por lo que se refiere a la lírica cortesana y, especialmente, a las partes líricas de algunos textos del siglo XIII, de ellos también funerarios, traté el asunto en Cátedra 1994, donde remito a la bibliografía sobre la cuestión.

cuatro copistas en el manuscrito que nos la conserva estaría apuntando en el sentido que digo. María es en la *Passió* un personaje realmente mudo hasta que Cristo muere. Una vez que Simón declara la divinidad del Señor, a la vista de los prodigios, se inserta, rompiendo la andadura métrica anterior, una versión del famosísimo planto *Augats, seyós qui credits Deu lo payre*, a partir de la segunda estrofa, que presenta reducciones y ampliaciones con respecto a otras versiones conservadas, cerrándose con una interpelación compasional de la Virgen a san Juan y la contestación de éste¹.

Cierro esta lista de textos con algunos que pertenecen al mundo en el que se desarrolla la lauda narrativa desde la primera mitad del siglo XIII hasta la segunda del XIV. En una meridional cuyo interés desde la perspectiva de la *SP* he puesto de manifiesto más arriba, el *Pianto delle Marie* procedente de la región de las Marcas, la Virgen, después de saber por san Juan que Cristo ha sido condenado, se dirige «versu la corte» y se arrodilla delante del Hijo crucificado; pónese en pie a duras penas e intenta alcanzar a tocarle, «m'era tantu altu, non ce iungia»². Es entonces cuando empieza un planto basado sobre los grandes tópicos de la *belleza oscurecida*, el abandono, etc.

Pero en la narrativa de procedencia italiana no siempre parece claro el momento que, en el proceso de la Pasión, se incorpora la Virgen. En una de las más antiguas *laude* de ámbito abruzzese, quizá de la primera mitad del siglo XIII, se asevera, después de un resumen

1. Véase Shepard 1928, 63-64; en la nueva edición de Macdonald 1999, 176-178. Para el planto completo, véase Izquierdo 1994.

2. Ugolini 1959, 122. Es éste de la altura de la cruz, naturalmente, uno de los temas de la pasión italiana, en el que se realiza la imposibilidad dramática que la Madre tiene para alcanzar a tocar siquiera al Hijo crucificado.

apresurado de la Pasión en cinco coplas: «Sancta Maria cum Christo stava, | quando na croce se clavellava»¹. Esta primera localización no implica que haya una variedad en la que María llega al Calvario en el momento de la crucifixión. Más arriba me he referido a otros poemas pasionales que, aunque procedentes de laudarios, siguen un diseño evangélico, a veces incluso ignorando las partes compasionales, a las que, sin embargo, se da cabida en los mismo libros.

Desde muy pronto, sin embargo, se documenta el papel de la Madre como espectadora de las partes más importantes de la Pasión del Hijo. Así ocurre en los textos fundacionales de la *compassio* literaria, de ámbito cisterciense. En la *Lamentatio Mariæ* atribuida a Ogier de Laodiceo, el interlocutor de la Virgen le pregunta si estaba en Jerusalén «quando captus tuus filius fuit et vinctus et ad Annam tractus et ductus»; María contesta: «In Iherusalem eram, quando hec audiui; gressu qualicumque potui ad deum meum flens perueni»; y, añade hablando de sus compañías: «Erant mecum et mee sorores et alie femine multe plangentes quasi unigenitum, inter quas erat Maria, que super omnes, excepta me sola, dolebat»².

En el *Dialogus* del Pseudo-Anselmo, interrogada por éste, la Virgen dice que no estuvo ni en la Cena, ni en el prendimiento, sino que, mientras estas cosas acontecían, ella estaba en casa de su hermana, la madre de san Juan, hasta donde llegaron «discipuli³ currentes, et lacrymabiliter clamantes: O charissima domina, dilectus filius tuus Dominus et magister noster captus est, et nescimus quo ducatur jam ligatus, vel quid fiat ei, vel

1. *Lamentatio beate Marie de filio*, vv. 25-26 (Ugolini 1959, 43).

2. *Quis dabit*, apud Bestul 1996, 168.

3. En uno de los manuscritos se añade el calificativo de *apostata*, referido a los discípulos, que habían abandonado a Cristo.

utrum sit occisus»¹. Durante la primera noche de suplicio, Juan permanecía al lado del Maestro, pues que era conocido y se le permitía la entrada², incluso fue él mismo el que introdujo a Pedro en el recinto poco antes de que éste empezara a negar. Mientras tanto, después del prendimiento, Cristo había sido conducido hasta la casa de Anás. Pero nada más oír la noticia, la Virgen se había puesto en marcha acompañada de Magdalena:

Statim cum discipuli mihi dixissent quæ facta fuerant, omnia ossa mea contremuerunt, surgensque cucurri cum Maria Magdalena juxta templum, audiensque tumultum in domo Annæ, volui intrare, sed non sum permissa. Unde stabam foris plorans et clamans: Heu! dilecte fili mi, lumen oculorum meorum, quis dabit capiti meo aquam, et oculis meis fontem lacrymarum (Jer. IX, 1) ut plangam interfectionem filii mei? Maria vero Magdalena circuibat undique, et introspiciens per fenestras, quæ audiens negationem Petri, commota sunt omnia viscera ejus pro desolatione unici filii mei, eo quod princeps discipulorum eum negasset, et dixit: O Jesu bone, qualem finem sortitus es, vel quid fiet de te, cum iste princeps discipulorum te negaverit? O dulcis Jesu non te negabo in æternum. Ego autem stabam, plena dolore, audiens omnes illusiones et contumelias, quas filio meo dilecto inferebant, et Petrum negantem et omnia quæ tota nocte ibi fiebant.

1. *Dialogus*, en *PL*, CLIX, cols. 273-274.

2. En la *PJ*, Juan entra «la ou diex estoit», pero no San Pedro, que se queda fuera temiendo ser conocido; sin embargo, después de que Juan suplicara se le permitiera entrar con el compañero hasta la hoguera, y una vez dentro, san Juan escapa al ser agarrado por uno de los criados del Sanedrín, dejándole su túnica (Theben 1909, 23-24; en la versión editada por Perry 1981, vv. 660-676 [quien, además, apunta al posible origen en un pasaje de san Marcos, 14, 51-52]). En otros relatos, la huida en estos mismos términos ocurría durante el prendimiento.

No ve, sin embargo, al Hijo, hasta que éste hubo salido camino de casa de Caifás, acentuándose entonces el dolor.

Las *Meditationes aliæ de gestis D. N. Jesu Christi* es un poema que depende de una tradición de escrito oracional en tetrásticos monorrimos, como las *Meditationes* citadas más arriba. Aquéllas son mucho más modernas que éstas, si no en términos cronológicos sí por lo que a su concepción espiritual y literaria se refiere. La *Compassio Mariæ* está imbricada en el poema desde el principio en forma oracional, aunque la Virgen se incorporará de hecho a la acción cuando Cristo es conducido hacia Pilatos. No hay detalles históricos sobre la noticia y será el alma del contemplativo, del poeta en última instancia, la encargada de dar la noticia a la Virgen, que se pone en marcha con sus *sororibus* y, en especial, con Magdalena, que es la que más lamenta¹. La relación de este texto con la tradición cisterciense del *Dialogus* del pseudo-Anselmo y, sobre todo, de la *Lamentatio* atribuida a Ogier es evidente; y, en buena medida, entramando sobre *Quis dabit*, da un paso más adelante tanto en la organización de esas fuentes en forma narrativa, cuanto en la elaboración contemplativa y oracional de la *compassio Mariæ*.

En las varias veces mencionada *Vita beate Virginis Marie et Salvatoris rhythmica*, es un *nuntius* anónimo el que por la mañana del Viernes llega hasta la Virgen, que entonces reacciona: «Super sedem corruit amens facta tota, | semiviva iacuit dudum et inmota»². Así, se pone en camino y va lamentando la suerte del Hijo, hasta que se encuentra con María Magdalena «aliasque feminas», que habían sido apartadas de Cristo cuando empezó la

1. Véase *PL*, 148, cols. 611-612.

2. Vögtlin 1888, 164-167.

flagelación. La Virgen interroga a Magdalena sobre el paradero del Hijo y si lo dejó vivo o muerto. Ésta resume lo que sabe. Luego María llega hasta el atrio donde está Pilatos, ve al Hijo cuando empieza la conducción y, ante los lloros de la compañía, Cristo dice las palabras evangélicas: *Filie Jerusalem*, etc.

De forma abrupta queda intercalado el episodio en una de las pasiones más antiguas vinculadas al mundo de las cofradías marianas. Es la *Passione lombarda* (s. XIII), en la que sin solución de continuidad y en el cuerpo de una misma copla se aúnan los tormentos de Cristo en poder de Pilatos y empiezan los episodios de la *lamentatio*:

Et omniomo g'andava dando
e per la faza a Cristo spuando
e san Zoano lamentando;
cum lui planzea santa Maria [vv. 115-118]¹.

Como en otras pasiones arcaicas, la *lamentatio* ante el Cristo crucificado no es más que una escena prologal de la Tercera Palabra, variando sobre los dos conocidos temas: dolor, abandono y deseo de la muerte². La Virgen en la *Passione lombarda* no volverá a tomar la palabra, ni siquiera después de la muerte del Hijo. Ocurre lo mismo en la *SP*.

Aunque, como más arriba hemos visto, en laudas narrativas arcaicas y más recientes la secuencia histórica puede ser considerada evangélica, en las laudas dramatizadas más primitivas se simplifica esta escena hasta

1. Corti 1965, 360.

2. «Bê lo planzea l'alta dona, | che de le lacrime li ogni
abundia, | e disse: Oi me' fiol, corona, | sì te vego in grande dolia.
| [...] Oi me' fiol, vita mia, | vu fusti francha compagnia, | sola
remagno in grande dolia | e cum vu morir volia» (vv. 141-142; 147-
150 [Corti 1965, 361]).

mínimos, como en la famosa *Donna del paradiso* de Jacopone da Todi y en otras del estilizado laudario de Urbino¹, en la que María se entera del prendimiento y proceso del Hijo por medio de un *nuncio* sin especificar; sabemos que está presente la Magdalena, porque a ella pide ayuda María cuando desfallece por la noticia, pero la acompañante es un personaje mudo. Sin embargo, la localización cronológica es como las anteriores, pues que la Virgen llega hasta Pilatos cuando Cristo está a punto de ser condenado a muerte y, aunque el *nuncio* le va narrando los pasos de la Crucifixión y las afrentas de Cristo, ella está presente, dialoga con el Hijo y entona el hermoso planto en el que se desarrollan motivos esenciales del *corrotto*, como la pérdida de la belleza del Crucificado².

La asignación explícita del papel de mensajero a san Juan y otros detalles más o menos fijos en la tradición parecen datar de finales del siglo XIII o principios del XIV. Desde luego, las *MVC* contribuyeron a difundir la historia en estos términos: después de comparecer ante Anás y Caifás, Cristo es llevado por los sayones hasta una cárcel donde, después de torturarlo, lo dejan en pie atado a una columna [*sic*], durante la noche anterior a la conducción hacia el pretorio. Es entonces —y no tras del proceso de Pilatos— cuando san Juan va hasta casa de la Magdalena, donde está la Virgen y sus compañeras, y les narra «cuncta que de domino et discipulis contigerunt». Mientras tanto, Cristo es conducido hasta Pilatos y durante el camino discípulo y mujeres «occurrunt eo in bivio»³. Después la *compassio Mariæ* se va

1. Para éste, véase De Bartholomæis 1924, 253.

2. Mancini 1974, 201-206. Para un análisis profundo de las virtualidades poéticas del poema dramático de Jacopone, véase Dronke 1977, 74-76.

3. Capítulo LXXV y LXXVI (Stallings 1997, 263 y 264). Lo

entremezclando con la de Cristo a lo largo del resto de la Pasión, pues que la Madre siempre va a ser un referente para que el lector contemplativo, al que se apela a menudo, interiorice la obra de Dios.

En narraciones poéticas de la mitad del siglo XIV, como la de Scovadori, se da una secuencia parecida. Aquí es Juan, «chi fuçia», el que llega hasta donde estaba la Virgen, después que Cristo ha pasado la noche torturado «nudo ad una collona» en casa de Caifás y cuando, ya en poder de Pilatos, está siendo examinado en el pretorio mientras que los judíos acucian la muerte. La Virgen se pone en marcha rápidamente, con el mismo san Juan, Magdalena y las Marías, que lloran y entonan plantos complementarios al de la Madre¹.

En la *Passione* de Cicerchia, se da la misma secuencia, con alguna variante; Cristo, por ejemplo, permanece atado a un *legno* durante la noche en casa de Caifás, no a una columna, como en las *MVC* y en la pasión de Scovadori. La Virgen está en Betania con las demás mujeres. Sufre porque ha tenido una visión sobre la pasión del Hijo y cuenta sus presentimientos a Magdalena, quien se ofrece para ir a buscar al Hijo al ser de día y traérselo. Mientras hablan llega «un discepol che di gridar non resta» (91b); ‘discípulo’ es a lo largo de varias coplas, hasta que más abajo queda identificado con san Juan. Interrogado por la Virgen, le da la noticia del prendimiento y de la tortura en casa de Caifás y acucia la partida. Después de la primera reacción y una serie muy patética de desmayos y lamentos de todos, la Magdalena «si partì alquanto» y vuelve después trayen-

mismo se dice en las versiones reducidas, como la *IS*, fol. 31r, y en los textos dependientes de las *MVC*, como el de Eiximenis, quien, como siempre, recrea sobre la base del modelo franciscano (*VJ*, fols. 50v-51r).

1. Bertoni 1909, 62-63.

do vestidos de luto para la Virgen, que se los pone antes de salir en busca del Hijo, al que encuentran a punto de ser sentenciado¹.

En uno de los más interesantes textos pasionales de Italia, al que ya antes me he referido, la *Devotione de Venerdì sancto*, es Cristo mismo el que, atado a la columna, después de haber sido entregado al brazo secular por Pilatos, anuncia a san Juan su muerte inminente y le dice que vaya a la Virgen; san Juan se excusa, pero Cristo —mientras lo atormentan— le dice que es imprescindible que sea él el embajador. Va, en efecto, preguntando por las mujeres; se encuentra primero con la Magdalena, que se destaca de un grupo de mujeres que parecen ser las mismas *filiae Jerusalem* evangélicas, y tiene ya noticias de lo que sufre Cristo; les sale después al encuentro la Madre, lamentándose porque ya sabe lo que pasa con su Hijo. Parece, por las acotaciones, que el encuentro entre los tres ocurre en un lugar indeterminado, no en un espacio que pueda imaginarse la casa de Betania. Quizá esto sea resultado de las soluciones técnicas de una representación simultánea, en la medida que, como sostenía d'Ancona, estas devociones se representaban en la iglesia².

En otras *laude* dramáticas son las *sorelle*, las Marías, las que anuncian la nueva a la Virgen, que se pone en camino desesperadamente en busca del Hijo y se tropieza con san Juan, que le da detalles³. Y, por fin, en las más desarrolladas y en connivencia con las *MVC* es el discípulo el que lleva personalmente el mensaje⁴.

1. Coplas 87-101 (Varanini 1965, 331-334).

2. D'Ancona 1875, 19-20.

3. Véase, por ejemplo, Faccioli 1975, 83. Es la forma en la que se describe el anuncio en el laudario de Asís (De Bartholomæis 1924, 309).

4. Como en los laudarios de Perugia (De Bartholomæis 1924, 282).

En suma, en las narraciones y en los dramas pasionales más antiguos, esta escena, verdadero punto de sutura entre la *passio* propiamente dicha y la *lamentatio*, es resuelta de varios modos distintos. Una primera solución es la que se encuentra en algunos textos, entre ellos los más primitivos, que sitúan a la Virgen directamente *iuxta crucem*, como en el evangelio; por ejemplo, las pasiones arcaicas, la *Meditatio*, el *Stabat Mater*, etc. Esta opción parece ser la propia de los poemas narrativos latinos y romances más antiguos, así como también algunos textos dramáticos que, en algunos casos, hay razones para pensar que están muy relacionados con esos poemas.

En la otra solución, María se incorpora a la acción en momentos anteriores y se detalla la localización al saber la noticia, así como también el momento en el que le llega, de quién se acompaña o quién o quiénes son los que portan las nuevas. Los más antiguos textos que nos presentan la historia de este modo son obras contemplativas en prosa latina que responden claramente a un deseo de renovación poética y, quizá, 'histórica', en la medida que, fuera de los límites del evangelio o de la liturgia, pueden superarlos con una cierta libertad, acercándose a otros textos históricos.

El índice de invención y narratividad es paralelo a las posibilidades de diferenciar los espacios. Así, la localización de la Virgen es variable, pues en unos se afirma que estaba en Jerusalén (Ogier de Laodiceo), en otros en casa de la madre de san Juan (Ps.-Anselmo); otros dejan el lugar en suspense (*Meditationes alia*, Jacopone) y en algunos ha de suponerse, en razón de la secuencia de los hechos anteriormente narrados dentro de la misma obra, que la Virgen estaba en casa de María

Magdalena en Betania (*Vita*). El momento del anuncio a la Virgen también varía: indeterminado (Ogier), tras del prendimiento (Ps.-Anselmo), entre Caifás y Pilatos (*Meditationes aliæ y Vita*).

Da la impresión que se trata en todos los casos de una elaboración de modalidades más o menos simples, en un retribuir a la historia los grandes vacíos narrativos que se detectan ya en los evangelios. Pero este proceso del *contar* y recrear es paralelo al de *celebrar*. En buena medida, se puede sostener que los estados más primitivos —digamos anteriores a 1300— de la sutura histórica de *lamentatio* y *passio* se pueden reducir a dos y que reflejan bastante bien el planteamiento de la escena las prácticas litúrgico-dramáticas que tendrían lugar durante el Viernes Santo. Veíamos más arriba que había dos momentos en los que se podría localizar el planto: tras del oficio de Tinieblas o formando parte de él, cerrándolo, es decir entre maitines y laudes, o al final de la misa vespertina, tras de la *Adoratio Crucis*. Hemos visto también que hay una correspondencia inapelable entre liturgia e historia, microcosmos y macrocosmos pasionales. Precisamente, en virtud de esa correspondencia, la primera opción de la representación del planto en el oficio de Tinieblas se correspondería en la liturgia y en la historia con los momentos previos a la conducción hasta Pilatos. Mientras que la segunda opción se localiza después de la Crucifixión. Uno u otro modelo de incorporación de la Virgen al drama pasional podría haber arrancado de una u otra modalidad celebrativa. Y el número de personajes principales implicados variará, como variaban en la práctica litúrgica. En la catedral de Palma de Mallorca, por ejemplo, eran tres los cantantes que, en el siglo XIV, alternaban el planto con un estribillo en lengua vulgar, identificables con María, san Juan y la Magdalena. En otras iglesias, sólo comparecían dos,

la Virgen y san Juan. De hecho, no pocos de los *plancti* latinos usados en la liturgia se basan, al menos en parte, en un diálogo entre la Madre y el discípulo amado¹. La vitalidad dramática de la escena, sin embargo, se muestra en el hecho de que ya en el siglo XV, según la consuetudine de c. 1440, los personajes mallorquines habían aumentado, incluyendo a san Pedro, a san Juan, las Marías², lo que se correspondería con la práctica en otras catedrales, como la de Toledo, a juzgar por los plantos narrativos de san Pedro y san Juan transcritos en los papeles de Alonso del Campo a finales de siglo³.

Durante el XIV y el XV las opciones de sutura de la *passio* y *lamentatio* siguen siendo las mismas, pero da la impresión que hay un proceso en el que se concretan personajes, proceso que, según pienso, depende no sólo de la necesidad narrativa de la contemplación —en aras de fortalecer la *imaginatio*—, sino también de las necesidades procesionales y teatrales, como se echa de ver en obras como la de Cicerchia, en las *laude* o en las grandes pasiones dramáticas de los siglos XIV y XV.

Había, pues, modelos narrativos, litúrgico-dramáticos y, en última instancia, teatrales, que, de uno u otro modo, remontan a simples arquetipos desarrollados en la primera vitalización contemplativa y litúrgica del drama de la Pasión.

Si atendemos a las pasiones españolas en verso, la sutura es sorprendentemente parecida y la secuencia de los hechos también. Empezaré por comentar con más detalle el primer episodio de la *lamentatio* tal como lo presenta Gómez de Ferrol en su «capítulo» mencionado.

1. Véase Young 1933, I, 499, 501.

2. Donovan 1958, 137.

3. Torroja & Rivas 1977, 168-174.

San Juan, considerando que se le podría echar en cara el no avisar «a su Madre e mi tía» (v. 822), va hasta un lugar indeterminado, «donde estava la doncella» (826); se planta delante y se queda callado; la Virgen, al verlo así y también «lloroso» (836), sospecha que le ha amanecido un mal día y, encarándose con él, le pregunta por el Hijo. San Juan, llorando, cuenta a la Virgen con bastante detalle y a lo largo de cuatro coplas la Pasión, desde el prendimiento hasta la conducción al Calvario; se cierra la narración: «Yo le vi la cruz levar | e, Señora, digo en suma | que ninguno non presuma | Él de muerte escapan».

Una vez que san Juan termina, aparece María Magdalena, que por lo que parece no estaba con la Virgen, haciendo muestras de luto arcaico, con autolección, rascándose la cara y rompiendo las tocas, «como loca de las locas» (878). Dice a la Virgen que se ponga en marcha para ver al Hijo, echándose encima el manto de luto, pues está muriendo. A continuación, se refiere a los acontecimientos desde el prendimiento, hasta la Crucifixión, en términos parecidos a los de san Juan, pero más estilizados en los momentos patéticos.

Aunque las diferencias son muy significativas, la *PT* y la *SP* tienen puntos en común en la disposición narrativa y en el papel asignado a los personajes. Ambas obras se acercan mucho cuando nos adentramos en la escena de la Crucifixión y se entra en la *compassio* con la presencia real de la Virgen. Vale la pena que se preste atención al hecho de que la incorporación como figurante de la Madre se da en la *PT* después de la crucifixión, como en *SP*, un detalle interesante, por el hecho en el que vengo insistiendo de que contrasta con la presentación en las obras contemplativas que son su fuente, en las que la Virgen va siendo espectadora de los padecimientos del Hijo antes del proceso de Pilatos,

por lo menos desde que, —según las *MVC* y sus derivados como la *IS*—, inmediatamente después del examen ante Caifás, san Juan le anuncia lo que está ocurriendo; o, según Ludolfo de Sajonia y su seguidor Juan de Padilla, después que san Juan se aparte tras de la sentencia de Pilatos, vaya hasta María y le anuncie en estilo directo la condenación de Cristo.

Es cierto que algunas interpolaciones de la *PT* a las que antes me refería permiten, entre otras cosas, ir integrando ya desde el principio esta devoción de la *compassio Mariae* paralelamente a la Pasión, presente desde el primer momento de la narración en las que sirven de soporte a Diego San Pedro y en otras muchas. Por ejemplo, en la *Vida de Jesucrist* de Eiximenis, la compasión empieza propiamente en casa de María Magdalena, en Betania, cuando se dice que Cristo está amenazado de muerte. Sin embargo, Gómez de Ferrol sigue durante la primera parte la concordia del relato de la Pasión y sólo dará entrada al tema compasional cuando yuxtaponga los plantos de María, de san Juan y de la Magdalena *iuxta crucem*.

La de San Pedro es, sin embargo, una relativa contención porque, aunque no incorpore físicamente o con claridad a la Virgen en la Pasión hasta después de la crucifixión, sí está más o menos presente de forma indirecta. Por ejemplo, los espectadores de la conducción de Jesús entre Caifás y Anás recuerdan el padecimiento de la Madre, como también en la Vía Dolorosa las Madres de Jerusalén a las que Cristo se dirige (cc. 157-158). ○ bien el propio San Pedro alude a la Virgen en su contemplación (c. 121, 127).

Sin embargo Gómez de Ferrol no incorpora la más mínima alusión a la compasión de la Virgen hasta que haga su aparición *iuxta crucem*, como en los Evangelios. Esta relativa contención en la modificación de la

concordia evangélica se nota también en narraciones más antiguas, como la *PJ* o el *Livre de la Passion* o, por supuesto, la *PCF*. Por lo que se refiere a la *PT*, su autor deja correr algunos elementos que homologan su obra en el ámbito contemplativo en el que quiere renovar los esquemas arcaicos.

La más antigua organización literaria del ciclo de la Pasión, acordemente con los evangelios, reducía el papel de la Virgen a casi nada, para, poco a poco, ir entramando la acción según iba adquiriendo una entidad teológica y afectiva. Un primer paso en ese entramado sería el de la unión por yuxtaposición de la narración poética de la concordia evangélica y el bloque de la *compassio*, centrada en los *plancti* de la Virgen. Ya hemos visto más arriba cómo uno y otro se presentan separados en los periodos más tempranos de la literatura romance. En el terreno de la liturgia, el referente pasional evocado en los oficios se diferenciaba claramente de los plantos marianos, que a veces eran incluso opcionales.

La coincidencia de *res* entre San Pedro y Gómez de Ferrol no es, a lo que parece por los *verba*, originada distintamente. Habrá que pensar que ambos parten de un diseño de la narración de la Pasión corriente en Castilla, en el que la sección de los *plancti* empezara en el momento culminante de la Pasión en virtud de su dependencia de tradiciones arcaicas en las que se diferenciaba los diversos pasos como entidades y unidades independientes, espiritual, ceremonial y litúrgicamente hablando.

Desde esta perspectiva, llaman la atención en la *SP* una serie de circunstancias narrativas y estilísticas de este primer episodio de la *lamentatio*. Choca la doble versión de sucesos de la Pasión que ya habían sido narrados anteriormente con más detalle y que ahora

están puestos en boca de san Juan y la Magdalena. Aunque podría pensarse que Gómez de Ferrol quiere seguir un principio de verosimilitud narrativa —María no sabe nada, la informan—, me parece más bien indicio definitivo para calificar de añadido a este episodio, por muy consciente que este añadido sea. Es un episodio que no se elabora según la forma normal de los poemas pasionales, sino que sigue la modalidad de la pasión dramatizada sobre la matriz del dolor de la Virgen, de la *lamentatio*. No son pocas, así, las *laude* que, tomando el modelo de *Donna de Paradiso* de Jacopone de Todi, presentan la Pasión de Cristo como un *flashback* en boca de san Juan o del anunciante. Si se añade la Magdalena, que, como hemos visto más arriba, cobra categoría de personaje en algunos textos y era también espectadora y anunciadora de la Pasión, tenemos el esquema esencial del planto dramatizado, el mismo que intercala Gómez de Ferrol en la *SP*.

También son indicios de la condición exenta de estos pasajes las contradicciones narrativas, signo de un trabajo sin pulimiento. En el resumen de san Juan, hay una de carácter histórico, pues lo cierra como si Cristo estuviera aún en la Vía Dolorosa (véase copla 109)¹, cuando, justamente antes de empezar este nuevo episodio, el discípulo dejaba un escenario en el que Cristo ya estaba en la cruz (véanse coplas 102-103).

Esta repetición, además, me parece muy significativa también si se mira desde la perspectiva de los modelos pasionales: los episodios preliminares, como el prendimiento y el proceso de Cristo, van perdiendo poco a poco importancia en los ámbitos franciscanos más evolucionados de la devoción, mientras que se mantie-

1. También la Magdalena más adelante (coplas 114-115) interrumpe la acción en el mismo lugar.

nen vivos en los que obra distinta inspiración espiritual y en los más arcaicos. Como en este episodio de Gómez de Ferrol, en algunas *laude* son narrados por quienes cumplen el cometido de mensajeros ante la Virgen.

Estos resúmenes redactados en dos tonos distintos, el de san Juan y el de la Magdalena, son, por un lado, indicio de la técnica de yuxtaposición, y no de depuración o modernización, que sigue Ferrol a la hora de incorporar esta parte. Pero, por otro, coinciden también con las formalizaciones dramáticas, en las que uno o dos personajes evangélicos narran la Pasión que, aun centrando la acción, es también un elemento referencial. Se puede citar el caso de la pasión de Revello o la tardía lombarda¹. Pero tenemos también restos en los textos pasionales dramáticos españoles, como en el arreglo de Alonso del Campo, en el *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández o en la *Representación* de Encina. En el *AP*, el planto de san Pedro —tradicional también en las *pasiones* de la Edad Media— se complementa con otro de san Juan en el que se narran los principales pasajes de la Pasión. De sabor arcaico en todos sus aspectos², se demuestra su carácter exento no sólo por la doble redacción que tiene en los apuntes de Alonso del Campo, sino también por la falta de lógica histórica, al narrar la muerte de Cristo antes de la propia sentencia.

La duplicación de narradores, por un lado, y la falta de lógica histórica, por el otro, también se aprecian en la *SP*, y los he considerado indicio de la preexistencia de esta primera sección de la *lamentatio*. El caso parecido del *AP* nos lleva, además, a considerar como perfectamente admisible la falta de diacronía en el

1. Véase Cornagliotti 1976, cit. por Banfi 1992, 273.

2. Véase Blecua 1988, 98-103.

género, que se concreta en una simultaneidad o adelantamiento de acciones dramáticas, que ya se podían detectar en *Donna de paradiso*¹. Y, en última instancia, percibimos en estas coincidencias el sustrato técnico y temático de la *pasión* o *lamentatio* castellana representada.

Así que la narración de los hechos de la Pasión en el cuerpo de un planto por parte de un personaje, san Pedro o san Juan en el *AP*, dependerá de un modelo tradicional enclavado en la misma situación narrativa —noticia a la Virgen— parecido a la misma narración que se puede encontrar en algunos laudarios y, por supuesto, en la *SP*. Y la virtualidad teatral queda demostrada, además, por el uso que del mismo procedimiento se hace en textos como la *Representación* de Encina o el *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández. El efecto sinóptico de la narración evangélica se consigue, en la primera, con la alternante narración de un ermitaño y de la Verónica, con la que topan; y, en la segunda, por medio de Pedro y de Mateo, tras de cuyo diálogo se disimula la modalidad técnica de yuxtaposición de lamentadores narradores, a la que me acabo de referir².

Porque es evidente el aire teatral de este fragmento de la *SP* que comento, planteado sobre la base del estilo directo en forma de monólogos y diálogos, a tres, entre la Virgen, san Juan y Magdalena. Habrá que considerar, incluso, desde la perspectiva dramática algunos motivos brevemente aludidos en este episodio, como, por ejemplo, la secuencia de las primeras palabras de Magdalena. Tal como se conservan en el manuscrito son difíciles de entender (*cf.* vv. 885-888); pienso que el

1. Véase Dronke 1977, 74.

2. La obra de Lucas Fernández está llena de recursos tradicionales de un teatro o de unas devociones religiosas más arcaicas. Véase, para otro caso, ahora en el terreno de las representaciones navideñas, Cátedra 2000.

texto original ha sido retocado, quizá por alguien que no comprende bien la función de un motivo funeral o quiere modificar un léxico que ha perdido su sentido original. Según mi reconstrucción, María Magdalena invita a la Virgen a salir *triste y amarga* a ver al Hijo, que ha sido condenado a muerte peligrosa, indicándole, además, que se ponga un manto en señal de luto.

Es éste del manto elemento de representación que identificaba al individuo y al grupo social de los administradores del duelo, víctimas en general de la pérdida. Es un motivo arcaico a juzgar por su recurrencia en los plantos, sin ir más lejos, en los de la *SP* (vv. 1099 & 1115 [«e vistamos viles sargas»]). Hay situaciones equiparables fuera de la tradición del planto de la Virgen; pienso, por ello, más bien que en su origen se trataría de un motivo no religioso, sino profano, como lo era en la *Historia troyana polimétrica* o en el lamento de Juan Agraz sobre la muerte del Conde de Niebla¹. Pero, al tratarse de un elemento gráficamente caracterizador de personaje, lo encontramos en narraciones pasionales como la de Cicerchia, según se ha visto, aunque también lo recuerdo como motivo teatral. La trágica exageración de las narraciones más contemplativas, sin embargo, parecía más efectiva si el motivo del luto era sustituido por, justamente, el contrario, el de la Virgen saliendo «descubierta», tras de las huellas del Hijo, como aparece en la *PT* (c. 186).

Como se ve, desde los primeros versos de este nuevo episodio, hay indicios de una revisión y actualización del texto, que seguirán apareciendo en los siguientes. Un estilo distinto del que Gómez de Ferrol

1. «Ya los gritos e los llantos | de la gente más comuna | que non avía sola una | sin fazer esquivos plantos, | cobijavan todos mantos | de xerga e de sayal. | ¡Espantados eran quantos | vieron tan adverso mal!» (Cancionero PN11, fol. 82v).

ha exhibido hasta ahora se aprecia en la lengua y en los elementos elocutivos. Varios arcaísmos léxicos (*forro*, *Calvar*, *fallençia*, *arlotes*), formas morfológicas que habrá que suponer en bien de la escansión y que, de no ser una licencia métrica, son antiguallas extraordinarias (*muert* por *muerte*), como quizá también lo sea alguna novedad léxica, como el llamar *vergel* al que hasta ahora siempre había sido *huerto*; *vergel* es la forma de denominar el de los Olivos en pasiones arcaicas, como el *Livre de la Passion*¹. Desde luego, comparecen también construcciones sintácticas arcaizantes (v. 876, 878).

Se advierte, como es natural, la inclusión de materiales de la elocución compasional, algunos motivos y temas tópicos del planto. Por ejemplo, se usan ciertos epítetos fosilizados atribuidos a la Virgen o a Cristo. Éstos, por su reiteración, alcanzan en la *SP* la categoría de fórmulas, que tenían ya en modelos romances y latinos de *lamentationes*. Es el caso —por poner sólo un ejemplo— de los sintagmas en los que entran *afflicta*, *tristis* y *amara*. He aquí las variaciones de la fórmula en la *SP*: «triste, amarga e muy cruda» (184), «salid, triste, amargosa» (885), «muy amarga, triste, llora» (956), «triste, amarga e doliente» (993), «triste, amargo e confuso» (912)².

Meramente aludido en los vv. 881-882, está uno de los grandes motivos del planto mariano, el de la inversión de las palabras de la Anunciación (*Benedicta tu...*) en el momento de la Pasión, que tuvo variados desarrollos más dramáticos que meditativos, casi

1. Cristo «enmena ses apostres tous | en un moult gracieux vergien» (Frank 1930, 18, v. 427; también v. 660).

2. La especialización se aprecia en textos pasionales de impacto, como, por ejemplo, la *IS*: «O, fijo mio, ¿dó estás? O, consolacion mía, ¿dónde te dexé? ¡O, lumbre de mis ojos, cómo so triste e amarga» (fol. 40r).

siempre al principio de la *compassio*, cuando la Virgen sabe del prendimiento y de los primeros episodios de la Pasión. Aquí estaría en el mismo lugar, pero en boca de Magdalena. El carácter de la relación entre Cristo y la Virgen en sincronías humanas y divinas: Cristo es hijo, padre, esposo, señor, etc. (833), según una formulación tradicional cuya patetismo mayor quizá se halle en *Donna de paradiso*; o bien el tópico de la *tristitia* relacionada con el presentimiento (837-838). Uno de los tópicos de más éxito y más desarrollados, que arranca desde las pasiones más antiguas y que llevó a su máxima expresión Jacopone de Todi es el de la belleza oscurecida, aquí rápida y hasta groseramente aludido en el v. 920.

Estaría por proponer que Ferrol se vale aquí no sólo de un esquema temático precedente, sino también de un cuerpo ya fijado de *lamentatio* castellana. Pienso que, aparte la interrupción abrupta, esa contradicción histórica y el nuevo estilo muestran que más que una sutura se ha producido un hilván no demasiado estrecho entre *passio* y *lamentatio*. Ferrol no tiene empacho en adaptar materiales ya consagrados, en un acto de apropiación normal en textos en los que, a tenor de su posible uso, además de la rigurosa secuencia histórica, ha de respetar una forma de conmemoración pasional ya fosilizada en la liturgia o en el teatro de los laicos.

Si atendemos –volviendo a la comparación con otras *pasiones* castellanas– a la escena homóloga de la *PT*, vemos a san Juan poniéndose en marcha cuando, ya en el Calvario, tienen desnudado a Cristo para ponerlo en la cruz, y «conoció | que la vida se apocava | d'aquel Dios que tanto amó» (c. 168); luego se narra la Crucifixión con todos sus elementos más vivaces, según veíamos en el capítulo anterior. Mientras esto ocurría, llega san Juan hasta la morada de María, «embaraçado y turbado, | demudado y cansado» (c. 180cd), la

encuentra retirada y, sin más, le comunica con aspereza la triste nueva en una sola copla (c. 181). Me da la impresión de que esta sucesión cronológica de Diego de san Pedro tiene más sentido si se supone la misma en la *SP*; así se inhabilitarían algunas de sus contradicciones.

Pero la escena de la *SP*, formalizada en diálogo es mucho más rica y da la sensación que detrás de la descrita por San Pedro —piénsese en la mudez o la rigidez de san Juan ante María— debía obrar en la mente de los lectores una sucesión narrativa parecida a la de Gómez de Ferrol. Sería la que se correspondería con un esquema propio de la vieja *pasión* castellana de la que partirían los nuevos adaptadores.

Me da la impresión de que las coincidencias de situaciones y motivos pueden achacarse a ese común denominador, antes que a una relación genética directa. Por ejemplo y como veíamos, cuando san Juan ha terminado su versión, entra la Magdalena desde la calle. He aquí la entrada de ésta en la *PT* (c. 182) y, al objeto de que el lector pueda comparar, en la *SP* (c. 110), en cursiva:

Sant Juan no bien acabando
de recontalle su pena,
su rostro abofeteando,
sus carnes despedaçando,
entrava la Madalena,
sacando con ravia esquivava
sus cabellos a manojos,
diziendo: Madre captiva,
anda si quieres ver viva
a la lumbré de tus ojos.

*Malavés que acabava
sant Jüán dezir sus nuevas,
por que fuesen más las pruevas,
la Madalena que allegava;
e tan grandes bozes dava,
como loca de las locas,
¡la su cara e las sus tocas
sin piadad cómo rasgava!*

La Magdalena de Diego de San Pedro invita a la Virgen a ponerse en marcha, si quiere ver al Hijo con

vida, todo en menos de dos coplas. Pienso que, como he dicho, los dos poetas parten aquí de una parecida construcción pasional consagrada. Pienso también que San Pedro re-elabora narrativamente el asunto y, así, por ejemplo, evita la violencia de la transición entre la Crucifixión y el anuncio a la Virgen, colocando la partida del discípulo con los preparativos del suplicio. Al tiempo, aunque coincida con Gómez de Ferrol en las fórmulas, en los términos del anuncio doble a la Virgen y en la presentación de Magdalena, no coloca en boca de ésta ni de san Juan la repetición de los anuncios *patológicos*.

El Comendador Román trata el episodio y la sutura como *PT* y *SP*, situando la ida de san Juan cuando Cristo está ya en la cruz, después incluso de la *extensio* y tras de las referencias proféticas a la crucifixión. Entonces

vista su pasión penosa,
 fuese Juan, no porque huya,
 donde estava sospechosa,
 nuestra virgen gloriosa,
 d'esta muerte que era suya;
 y con una boz que llora,
 con lágrimas y tristura
 y con desmayo,
 le dixo: 'Virgen señora,
 ¡oh qué nueva de amargura
 que vos trayo!

El Hijo que os da plazer
 va a complir ya su promesa [...]¹.

Los términos son parecidos, a tenor de los motivos

1. Mazzocchi 1990, 129.

y los temas, a los textos de san Pedro y Ferrol. De modo que quizá se siga comprobando una forma de *pasión* española de la que depende la mayoría.

Lo cual queda más claro aún cuando acudimos, por ejemplo, al *AP*, en donde el anuncio a la Virgen por parte de san Juan parece darse también aquí después de la Crucifixión. Quizá si tenemos en cuenta esto, quede más claro un pasaje difícil y, al tiempo, se pueda reestructurar el arreglo de Alonso del Campo. Pues, aunque la escena figura inmediatamente después de la sentencia de Pilatos, el propio san Juan dice en el cuerpo de su anuncio: «los judíos le prendieron | e anlo tanto atormentado | fasta en † lo poner» (vv. 515-517), de lo que hay que inferir que él narra ya los acontecimientos a sabiendas de la crucifixión. Inmediatamente antes del planto de la Virgen, se rubrica el nombre de san Juan y de la Magdalena¹; ésta, sin embargo, permanece en silencio o, cuando menos, eso parece.

La misma situación se daba en las *Lamentaciones* de Gómez Manrique, aunque aquí sí que se dirige san Juan a ella (v. 82)². En la *SP*, y en situación idéntica, la Magdalena también toma la palabra y narra complementariamente parte de la Pasión (vv. 881 y sigs.), para, de nuevo, incorporarse con Juan al planto mariano en las coplas 130 y sigs. (véase más abajo).

Un diseño histórico de los hechos divergente se encuentra, desde luego, en otras pasiones contemplativas. Padilla, por ejemplo, pone a san Juan en camino cuando «vido la carne de Christo llagada | y más la sentencia de muerte ya dada»; a continuación, después de ir desatentado por las calles, «entra en la casa de

1. Torroja Menéndez & Rivas Palá 1977, 177; Pérez Priego 1997, 98.

2. Véase la edición de Pérez Priego 1997, 64-67.

santa María, | diciendo: '¡Ala, tía!', con gran alarido»¹. Es interesante el hecho de que Padilla acote en el margen su fuente, las *MVC*, pero no pone la escena en la mismísima secuencia, sino que la localiza poco antes que Cristo cargue con la cruz, después de la sentencia, siendo así que en las *MVC* la ida de san Juan a María ocurre antes de la conducción de Cristo a Pilatos.

Precisamente, creo que Gómez de Ferrol empieza a manejar después de la Crucifixión un cuerpo narrativo de la *compassio Mariæ* independiente de la misma concepción general de la *SP*; y que esa independencia se echa de ver en el resumen de la Pasión puesta en boca de la Magdalena y san Juan, en el que se dan los datos verosímilmente necesarios para ambientar la reacción de la Virgen o informar a los lectores que de nuevo se pongan a leer este fragmento. La propia rubricación («Capítulo de cómo san Juan...»), que se dedica especialmente a la sección de la *compassio*, me parece también muy significativa. Diego de San Pedro, el Comendador Román y otros evitarían esas repeticiones en lo que pienso sería una normalización renovada de los argumentos pasionales preexistentes.

De esa revisión profunda de las escenas de la *compassio*, centradas en la *lamentatio Mariæ*, sería resultado una reducción de los plantos de la Virgen en la *PT* y, sobre todo, en las *CP*. Y, sin embargo, el aire formular de algunas de sus secciones, realzado por las coincidencias incluso verbales permite seguir sosteniendo el común denominador de estos poemas.

Gómez de Ferrol se explaya en la *lamentatio* propiamente dicha, poniendo en boca de la Virgen un centenar de versos en varias tiradas y situaciones, que van desde el momento en que es sabedora por san Juan y

1. Padilla 1505, l₆v.

Magdalena del suplicio, hasta inmediatamente después de la Segunda Palabra. También Diego de San Pedro localiza en ese mismo espacio los plantos que pone en boca de la Virgen, de menor número de versos, pero recreando algunas situaciones parecidas con motivos idénticos. Pero mientras que éste acota bien en su narración el espacio propio de la *lamentatio*, Gómez de Ferrol va hilvanando a lo largo de la suya distintos momentos de acmé emocional. Y para ello se vale, precisamente, del grito literario puesto en boca de la Virgen, interrumpido no sólo por la acción sino por el sucumbir físico de María al dolor, materializado en los pasmos o desmayos, que también forman parte de los tópicos narrativos del género y que, desde luego, tiene notable interés iconográfico y, seguramente también, un valor de transición teatral, ya que el desmayo se utilizó con variaciones en los más maduros textos dramatizados de la tradición umbra. En las *Devotione* del Viernes Santo citadas, no sólo se pasma la Virgen, sino también los demás personajes, y en otros textos también se desmalla san Pedro en situaciones distintas¹.

La primera sección de la *lamentatio* de la *SP* ocupa los vv. 933-952; gira sobre varios motivos que podríamos llamar esenciales: [1] El inconmensurable dolor de la Madre, a cuya faceta teológica me he referido más arriba, realzado por el tópico de la inefabilidad (vv. 933-936). [2] El deseo de la muerte e invocación para que la lleve a ella también, que comienza con un exordio que descansa en un par de paradojas tradicionales en muchos terrenos (vv. 937-948). [3] Petición de ayuda a los allegados, *amigos* (vv. 949-952).

1. Véase el detalle de estas transiciones con pérdida de conciencia en la sinopsis de la *SP* más arriba trazada. Sobre el motivo del desmayo de María, véase Agosti & Alfano & Majó 1999, XXXVIII-XLV.

Esta primera reacción de la Virgen queda reducida en la *PT* a una copla en la que se resume en estilo indirecto el desmayo y el mismo planto, con la petición de información a san Juan. Aunque los derroteros de la acción van por otro camino, no puede menos que resultar significativa la formalización idéntica que de alguno de estos motivos encontramos en la *PT*, aunque no en el mismo momento histórico. Enfrento versos de esta primera sección del lamento en la *SP* a otros de la *PT*, que San Pedro pone en boca de María al pie de la cruz (c. 216A):

<p>○ fijo, si vos pluguiese otorgar mi petición, que ante que vós muriese, porque morir no vos viese, telas de mi corazón; qu'el morir me serié vida y el bevir me será muerte, seré siempre dolorida, y entre las gentes corrida sin haver quién me conhuerte.</p>	<p><i>¡La muerte me sería vida e bevir me será muerte, que la vida sin conorte non ha cosa más perdida! E tú, muerte desav[r]ida, ¿por qué causa tanto tardas o para cuándo, di, me guardas e alexas tu venida?</i></p>
---	---

En las notas al texto de la *SP* he comentado algunas particularidades léxicas de este fragmento; desde la perspectiva de su réplica en la *PT*, se acentúa ahora el carácter arcaico de algunas de sus formas; las mismas lecturas de la *SP* nos ponen sobre aviso de la posible 'tradicionalidad' de este pasaje y de los estilemas que lo configuran en el ámbito de la *pasión* o *lamentatio* castellana. La opción, por ejemplo, de *conhuerte*, rimando con *muerte*, ha de ser el resultado de una regularización léxica que aún no se ha llevado a cabo en la *SP*.

Los motivos sobre los que se sustenta este planto son, naturalmente, formularios y se reiteran en romance

y latín en los grandes modelos del género¹. Por eso no es extraño que exista una formulación romance preexistente que haya servido tanto a San Pedro como a Gómez de Ferrol. De hecho, en éste también se está notando a lo largo de la sección de la *lamentatio* que, en alguna medida, va sobrescribiendo, por lo que, en este pasaje concreto, nos vemos obligados a reponer formas como *desavrida*, que, aunque no se pueda considerar arcaísmo, quizá sí lo sea en combinación y como epíteto de *muerte*, en virtud del naturalismo de su formulación.

No entro a comentar con detalle otros motivos o estilemas de este primer planto de la Virgen que nos remiten, incluso, a un fondo común quizá más extenso, geográficamente hablando. Una de las primeras interjecciones de la Virgen («O, dolor tan desigual» [934]) tendrá otros correlatos literales, pero forma parte también de los estilemas de plantos representados en tierras portuguesas que remontan a tradiciones procesionales y a textos del siglo XVI, acaso anteriores².

Y, por lo que se refiere a Diego de San Pedro, quisiera añadir, que el fragmento que he comentado forma parte de la versión manuscrita del texto y, a lo que parece, más antigua: tendríamos con lo dicho un argumento para defender que el poeta ha ido creando su *PT* en un proceso de delimitación argumental, simplificando y re-escribiendo elementos tradicionales de la *pasión* o *lamentatio* castellana. Seguiremos comprobando esto en las páginas que siguen.

1. Para la solicitud de la muerte por parte de María, es suficiente ver el *Planctus ante nescia*, coplas 7-9 (una edición en Young 1933, I, 497). La lista de recurrencias del motivo sería interminable.

2. Concretamente, en la procesión del Santo Entierro en tierras de Trás-Os-Montes se cantaba un planto de María que empezaba: «Oh dor desigual!» (Martins 1939, I, 381, *apud* Martins 1951, 109).

Tras de este primer planto de la Virgen, hay una estrofa de transición (vv. 953-960), en la que encontramos formalizado un cambio de lugar de acuerdo con el traslado físico de María como en volandas, que hace todos los continentes físicos extremos del duelo al empezar el camino de la Vía Dolorosa. Este traslado era también un motivo esencial desde que uno de los textos más influyentes lo incluyó en su descripción de la *compassio*, que se lee así en la versión métrica provenzal: «Las cals m'anavo sofertan | e cais coma morta portan»¹. Y motivo esencial era también en los viejos plantos el de la autolesión, que se detalla en vv. 957-960 y que nos permite, nuevamente, reconocer un intento de modernizar un texto que molestaba al refundidor por la irreverencia de comparar los actos de la Virgen con los de las plañideras musulmanas, comparación que era perfectamente lógica en el ámbito mediterráneo del lamento fúnebre arcaico². Pero, aparte la irreverencia, sobre el refundidor presiona también una nueva actitud estética y religiosa totalmente distinta de la que era inherente al lamento original y popular.

No vuelvo sobre lo que más arriba he referido a propósito de la situación que describía Eiximenis y sobre la exteriorización del dolor tal y como se puede ver en textos latinos como la *Vita beate Virginis Marie et Salvatoris rhythmica*³ y en textos romances, frente al proceso de interiorización y moderación del continente de la Virgen en obras propiamente contemplativas, como las *MVC*.

1. Vv. 271-272 (Mushacke 1975, 12). El motivo del transporte de la Virgen volverá a comparecer en la *SP* en vv. 1089-1090 y se encuentra en otras *pasiones* castellanas.

2. Véase la nota al texto y téngase en cuenta la geografía de la ritualidad que diseña el clásico libro de De Martino 1958.

3. Compárense en este caso los vv. 4830-4832.

Las siguientes secciones del planto de la Virgen van siendo intercaladas fragmentariamente a lo largo de la narración del camino que conduce a María desde fuera de Jerusalén (*cf.* v. 961), hasta el Calvario. En ellos se van renovando los motivos, reiterando los anteriores o incluyendo algunos nuevos, como [4] el extravío del Hijo —con ecos figurales del evangelio de la infancia— (vv. 963-964); [5] el *día aciago* o de mala suerte (vv. 981-982), común en la tradición funeral laica; [6] la pérdida del hijo único (vv. 983-984); [7] la pérdida de las esperanzas de futuro fundamentadas sobre el hijo, variante del tópico del *consejo*¹ (vv. 991-992).

El plan de Ferrol contrastaría, en este punto, con el de la *PT* o las *CP*, en las que la *quête* de la Madre se articula más narrativamente sobre el motivo del rastro que ha dejado en la Vía Dolorosa la sangre de Cristo. Además, permite la incrustación de manera lógica del episodio de la Verónica, que, como ya he señalado, en la *SP* no se aprovecha para una recreación en este acmé de la *compassio*. Se me fortalece la idea de que Gómez de Ferrol incorpora en estado menos limado, menos transformado, el bloque de una *lamentatio* formalizada previa y, quizá, independientemente de su propia obra.

Incluso, hasta es posible detectar restos 'performativos' sorprendentes de lo que sería la propia celebración pública de carácter para-litúrgico en un verso como el 968, que implicaría la integración de un público compasional, espectador o asistente a las celebraciones, como el de las devociones centro-italianas. Cabe la posibilidad, sin embargo, que ese verso forme parte del mismo planto de la Virgen, que, en todo caso, seguiría apuntando en la misma dirección. No insisto, de nuevo, en los restos de arcaísmos sintácticos, como el que permite

1. Véase Mancini 1981, 159.

la normalidad del verso 984, que remontaría también a una fórmula.

En estos plantos de la *SP* se nota una secuencia cronológica y una estricta separación de situaciones. A la de la busca del Hijo, sigue con solución de continuidad, indicada nuevamente por una rúbrica de capítulo, la sección más importante, que presuntamente tendría lugar ya al lado de la Cruz. Como antes he dejado apuntado, la división con indicación expresa de capítulo en compartimentos bien diferenciados es, sí, un indicio de un proceso de *ordinatio*, pero al tiempo deja al descubierto las suturas entre unidades que vemos perfectamente diferenciadas también en la pasión umbra, que a veces se nos conservan como plantos independientes meramente yuxtapuestos —en la celebración y en la escritura— que tienen una razón de ser lógica en el proceso de su *performance*, como más arriba he señalado con respecto al códice de los *Battuti*. Algunas incoherencias, que hemos visto, y aún veremos, sobreviviendo en la normalización a la que ha sido sometida la *SP*, seguirán dando pie a este pensamiento.

Mientras que el lamento anterior de la Virgen se ha repartido en varios tiempos en el cañamazo narrativo que cuenta el proceso de busca del Hijo, en el «capítulo» siguiente, a partir de la copla 125, encontramos la serie canónica de plantos *iuxta crucem*. Éstos suelen ser el plato fuerte de la *lamentatio* en la mayoría de los textos narrativos, y son, desde luego, los únicos en las *lamentationes* dramáticas.

Antes, María se encuentra por fin con Cristo crucificado y sufre un dolor del alma, exteriorizado con «gritos», «bozes», «que resuenan los alfozes | e se pasma toda gente», como se escribe no sin cierto arcaísmo geográfico y estilístico. Sucede entonces un nuevo desmayo, que no parece pasajero, sino verdadera

muerte, a causa del enorme dolor. Un dolor superior a cualquiera sentido por los mortales, puesto que afectaba al alma y no al «cuerpo de elemento» (v. 1025). Esta idea sustentaba, naturalmente, la posibilidad de la pasión de la Virgen en forma de *compassio* y había sido concretada en sus últimos detalles teológicos por san Buenaventura. Figura, naturalmente, en muchos textos narrativos o meditativos de la Pasión¹.

Como algunas de las coplas narrativas de la *lamentatio*, este delantal teológico resulta estilística y temáticamente distinto de las otras que materializan un planto en estilo directo. Es posible encontrar, así, en las coplas 127 a 129, cultismos, latinismos, rimas basadas en éstos, estilemas cortesanos, que difícilmente hallaremos en otros lugares de esta sección de la *SP*.

Sin embargo, la andadura estilística *humilde* que se advierte en las coplas 125 y 126 se recupera en la 130. Parece, además, que esta copla última puede perfectamente enlazar con la 126, sin problemas. Quizá este mos aquí ante una interpolación de carácter teológico, que habría que poner al mismo nivel que el proceso normalizador final del texto al que me he referido ya en varias ocasiones.

Desde luego, el planto de san Juan y de María Magdalena (vv. 1036-1072), con el que reaccionan ante la aparente muerte de la Virgen, es de nuevo una parte más de la tradicional *lamentatio* en cualquiera de sus estratos, dramático, lírico o narrativo. Gómez de Ferrol da detalles técnicos que en otras ocasiones no le han parecido necesarios; así, por ejemplo, sobre la alternancia de las voces de Juan y Magdalena, «cada uno de su coro» (v. 1034), dice. Rastros de esa alternancia se

1. Véase Bestul 1996, 45. En el *Arbor vitæ crucifixæ Jesu*, se insiste en el carácter excepcional y único del dolor mariano y de su compasión (*Idem*, 57).

perciben por el uso de vocativos en la copla 134, aunque es difícil reconstruirla en las anteriores. Incluso, no sé si podría deducir que era un planto coral con dos solistas, pues que se dice al final que, además de los dos discípulos, hacían «planto» María Salomé y María Jacobe.

Los detalles musicales y de puesta en práctica incluidos por Gómez de Ferrol han de depender, sin embargo, del carácter litúrgico de este tipo de plantos puestos en boca de los más allegados a Cristo. Podría tratarse de una transposición a un espacio impropio de aquellos plantos alternantes que formaban parte en algunas catedrales o monasterios de la celebración del Viernes Santo, como se puede ver en la elaborada ceremonia de Cividale o de Mallorca¹.

Esa transposición estaba, ciertamente, efectuada en el teatro pasional en lengua romance, empezando por *laude* dramatizadas, cuya cercanía a este pasaje de la SP es evidente con sólo recordar algún caso: «O, Zovane, morta è madona Maria! | Oi me», comienza diciendo Magdalena en situación idéntica a la de Gómez de Ferrol². Y quizá habría que seguir con muestras claramente teatrales, como la *Passione* de Revello, en la que la alternancia es más extensa, aunque en este texto se localiza el desmayo mortal de María y el canto alternante de los discípulos cuando aquélla se encuentra por vez primera con Cristo, según va siendo conducido hacia Pilatos³.

No importa este desajuste histórico en el argumento, puesto que lo que interesa es la unidad causal y estructural —pasma de María, lamento alternante de los

1. Young 1933, I, 506-513.

2. Banfi 1992, 294.

3. Segunda jornada, vv. 1241-1246 (cit. por Banfi 1992, *ibidem*).

discípulos— de este episodio. Está concebido para alargar y dar variación que suscite la tensión necesaria, el *pathos* en el teatro pasional más y menos desarrollado que, entre otras cosas, se requiere para dar una idea eficaz de la parte difícilmente representable, el dolor de Cristo, pues que Éste crucificado estaría sólo presente en la acción como referente iconográfico o mental. Por eso se requiere una especie de proyección especular de la *compassio* en estas situaciones propiamente dramáticas. De ésta concreta que comento no encontramos ni rastro en otras *pasiones* en verso castellanas; sin duda se han perdido con el pulimiento de reminiscencias o dependencias dramáticas que han sufrido o han condicionado su escritura.

Pero, además, ese desajuste histórico con relación a otros textos pasionales, importa menos aún cuando nos damos cuenta de que esta escena que Ferrol emboca ahora es claramente exenta y parece haber sido aprovechada en este punto de la historia no sin un desplazamiento voluntario de otro lugar más apropiado, a juzgar por las mismas referencias internas del texto. Nótese, por ejemplo, cómo Magdalena, refiriéndose a la Virgen, dice a Juan que «por las nuevas le contar | la posimos en estrecho», lo cual nos llevaría a localizar el pasmo que sufre no en el momento que aquí se supone ocurre, ante el Crucificado en el Calvario, sino antes, a raíz de enterarse del prendimiento, proceso y crucifixión, en la misma situación de la escena anterior ya examinada.

Un poco más adelante la incoherencia es aún más evidente, pues que la Virgen, al volver en sí, urge de nuevo una busca que ya se había llevado a cabo y adelanta el contenido de un lamento. Todo lo cual claramente habrá que situarlo en la Vía Dolorosa, tras

los pasos del Hijo¹:

Díxoles: «Amigos, vamos
todos ver al Cruçifio,
con mi mal atán prolixo,
mucho creo que tardamos;
e si bivo lo fallamos
dezir le he por qué se alexa
de mí, triste, e me dexa
en tal mundo como estamos».

Alguien podrá pensar que no hay tal incoherencia, que Gómez de Ferrol maneja una sofisticada técnica de punto de vista, relatando primero en la c. 125 la primera reacción al divisar a Cristo crucificado de lejos y luego, después del desmayo y el planto de Juan y Magdalena, la invitación en boca de la Virgen para acercarse hasta la cruz. Pero las palabras de Magdalena arriba aducidas concluyen en contra. Tampoco advierto un posible error en la colocación de unos bifolios o error en la copia o el antígrafo de ésta, error que tampoco explicaría la duplicación de dos escenas de la *lamentatio* homólogas y la ausencia de la más importante, la que tiene lugar *iuxta crucem*.

Si volvemos hacia atrás en el argumento, es evidente la propiedad de localizar los lamentos de Juan, Magdalena y demás Marías en la escena del anuncio, como piden los vv. 1065-1068. Se redondearía, así, una acción perfecta: anuncio doble de los dos discípulos, reacción de la Virgen perdiendo el sentido, lamento de aquéllos y recuperación de la Madre, que urge el ponerse en camino y es ayudada por los mismos discípulos, que la

1. Compárese la copla 188 de la *PT*, donde se cuenta en ese preciso instante la urgencia de la Virgen por movilizarse para ver al Hijo vivo.

van sosteniendo. Esta acción, sin embargo, ya ha tenido lugar, de lo que se deduce que nuestro poeta ha dispuesto de dos variantes de los episodios preliminares de la *lamentatio*, uno de los cuales ha utilizado ya antes en la situación propia, mientras que el otro lo inserta en el acmé de la *compassio*, ante la Cruz, intentando con leves modificaciones hacerla verosímil.

Esto quizá sea suficiente para dudar de la coincidencia de autoría de estas secciones y del resto del poema. Se fortalece, pienso, aún más la posibilidad de que en el cañamazo de la *SP* entren materiales de varia autoría y no sé en qué medida integrantes de una tradicional *pasión* dependiente de unas fosilizadas ceremonias piadosas o dramáticas de la Semana Santa.

En general, hay diferencias no sólo de matiz, sino también temáticas y estilísticas, en las dos circunstancias de la *compassio* marcadas por la presencia o no de Cristo, de la Cruz o del Crucificado. Antes y después del encuentro de la Madre en Calvario o en la Vía Dolorosa —según las versiones a las que más arriba me he referido— el tono del planto es distinto, mucho más general y teniendo como destinatario un público espectador y expectante en la primera situación, y mucho más personalizado —como una especie de monólogo dirigido al Hijo— en presencia de éste.

Los últimos versos de la copla que cierra la escena del desmayo de la Virgen anuncian los plantos de María e invitan a los oyentes de la *querella* a lamentar con ella (vv. 1093-1096). No sé si la pérdida de un verso, el que sería 1096, se deberá a que no cuadraba con la secuencia histórica y ha sido, sencillamente, suprimido. Eso es posible a juzgar por lo que acabo de apuntar más arriba.

Interesa dejar dicho que la llamada a los oyentes es equivalente a las que encontrábamos en las *laude* ceremoniales de las cofradías de la penitencia en

situaciones parecidas a ésta, lo que acentúa el aire paradramático de estos fragmentos lamentatorios de Gómez de Ferrol. Y, en cualquier caso, ese anuncio introduce uno de los plantos más interesantes de la serie incluida en la *SP*, que se extiende entre los vv. 1097 y 1144.

El enlazamiento de motivos y estilemas, así como también su propia forma, permite calificarla de composición exenta, en la que aún se encuentra un cierto ritmo musical en lo estructural y en lo tonal. Buena parte del equilibrio del planto se basa en la consistencia de materia y forma, que acaba concretándose en un paralelismo esencial, repetitivo.

En las cinco primeras coplas (138-142) y sobre la base estructural del llanto colectivo femenino y laico, María va convocando a madres, viudas y vasallos de señores para que sean testigos y se unan a su dolor. La estructura se redondea en la c. 142 por medio de un procedimiento de correlación paralela imperfecta, versión popularizante de la *frequentatio*, que concentra y reitera los destinatarios de las anteriores¹. En virtud de esta correlación, incluso, sería posible entrar con más profundidad en el texto e intentar algunas enmiendas que permitan ajustar mejor la correlación de cada una de las personalidades representativas. En la última de las coplas (143), María pondera su enorme tristeza y pide la muerte, en virtud de un motivo del que unas páginas más arriba he hecho mérito.

El lector reconocerá en todo esto no sólo motivos esenciales del planto litúrgico, sino también características temáticas y formales de muy arcaicos representantes del género. Los resabios musicales y corales de la

1. Sobre el procedimiento en la poesía culta, siguen siendo necesarios los trabajos de Alonso 1944^a y 1944^b.

correlación paralela, incluso, no son desdeñables desde esta perspectiva.

Desde luego, la comparecencia en textos homólogos castellanos de otras réplicas o revisiones de este planto, acentuaría, por un lado, su carácter exento y, por el otro, nos permitiría seguir encontrando elementos que sostengan la hipótesis de la existencia de una *pasión* castellana. Diego de San Pedro (*PT*, c. 189-190) localiza el equivalente en la Vía Dolorosa, poco antes del encuentro con la Verónica. Recuerdo esas coplas:

Amigas, las que paristes,
ved mi cuita desigual;
las que maridos perdistes,
las que amastes y quesistes,
llorad conmigo mi mal.
Mirad si mi mal es fuerte;
mirad qué dicha es la mía;
mirad mi captiva suerte,
que le están dando la muerte
a un hijo que yo tenía,

el cual mi consuelo era,
el cual era mi salud,
el cual sin dolor pariera,
Él, amigas, bien pudiera
dar virtud a la virtud.
En Él tenía marido,
hijo y hermano y esposo;
de todos era querido;
nunca hombre fue nascido
ni hallado tan hermoso.

La coincidencia en cuanto a motivos y estilemas es tan evidente, sobre todo en la primera copla, que no vale la pena detallarla. Tanto Gómez de Ferrol como San Pedro se valen de unos motivos tradicionales del

lamento fúnebre de todos los tiempos, especialmente de ámbito mediterráneo, que se encuentran también en las composiciones litúrgicas. Esto y el hecho de que las coincidencias que el lector puede rastrear no permitan sostener una dependencia directa, nos obliga a suponer un común denominador para la *SP* y la *PT*.

Ese común denominador todavía es más evidente en otros textos castellanos, como las *Lamentaciones hechas para la Semana Santa* de Gómez Manrique. Recuérdese:

¡O vos, hombres que transistes
por la vía mundanal,
decidme si jamás vistes
igual dolor de mi mal!
Y vosotras que tenéis
padres, hijos y maridos,
acorredme con gemidos
si con llantos no podéis.
¡Ay, dolor!

Llorad conmigo, casadas;
llorad conmigo, doncellas,
pues que vedes las estrellas
escuras y demudadas,
vedes el templo rompido,
la luna sin claridad.
Llorad conmigo, llorad
un dolor tan dolorido.
¡Ay, dolor!

Llore conmigo la gente
de todos los tres estados,
por labar cuyos pecados
mataron al inocente,
a mi fijo y mi señor,
mi redemptor verdadero.
¡Cuitada! ¿Cómo no muero

con tan extremo dolor?
¡Ay, dolor!¹

Gómez Manrique pone este planto en boca de una María que ha visto ya a su Hijo morir en una escena que acontece inmediatamente después de expirar. El tiempo de la acción va desde ese momento, hasta el Entierro, al que alude san Juan al final de la composición. Se trataría, sin duda, de una representación que tendría lugar después de los oficios de Viernes Santo, tras de la adoración de la Cruz, según una de las posibilidades que más arriba hemos visto para la ceremonia litúrgica de la *lamentatio Mariæ*. Quizá la referencia a la oscuridad de las estrellas y de la luna sea indicio claro no sólo de la localización litúrgica, sino también del *atrezzo* y escenario eclesial.

La virtualidad litúrgica se aprecia en la estilización y elaboración teológica con presencia de los tópicos bíblicos de los plantos litúrgicos más reputados e invariables —cita de las *Lamentationes* de Jeremías y la «apelación» a las Hijas de Sión o Madres de Jerusalén evangélicas—. Pero quedan indicios de la *lamentatio* romance en otros elementos que veíamos aflorar también en la *SP*. Sin duda, la relación entre los tres textos hasta ahora referidos se muestra en la secuencia fosilizada de la invocación a madres, viudas y vasallos (también «todos los del mundo» en la *SP* o —con revisión perceptible— «todos los tres estados» en las *Lamentaciones*), con la mezcla de algunos de los motivos de la *lamentatio*, como el que sirve de cierre en la *SP* («¿Por qué antes non me matas, | que me dar pena tan dura?» [vv. 1143-1144]) y en las *Lamentaciones* («¡Cuitada! ¿Cómo no muero | con tan extremo dolor?» [vv. 42-

1. Pérez Priego 1997, 64-65.

43]).

Hay que dejar dicho que muchas de las situaciones narrativas de la *lamentatio* pueden acabar concentrándose en momentos especialmente emotivos y, sobre todo, fundirse en el espacio en el que son protagonistas simultáneos la Madre y el Hijo, como indicio de un desplazamiento sensible del interés hacia ese mismo momento. Eso será evidente en las composiciones con finalidad teatral, como la *Lamentatio* italiana¹ o en nuestro *AP* toledano, que varía de lugar histórico algunos de los pasajes de la *PT* que utiliza, y en las *Lamentaciones* de Gómez Manrique. Quizá el desajuste de Gómez de Ferrol sea también el resultado de un cierto impacto dramático, aunque no ha sido capaz de disimular mejor las faltas de concordancia.

Lo que me parece evidente es la existencia de un trasfondo común a tres de las obras pasionales castellanas. Diego de San Pedro reduce y pone 'en texto' una tradición cuya vitalidad expresiva, dramática y musical se aprecia mejor en las *Lamentaciones* y, sobre todo, en la *SP*. Pero las dos coplas de San Pedro concentran elementos parecidos a los de las seis de Gómez de Ferrol, según un modo de proceder propio de la reducción histórica y contemplativa que pienso rige la *PT*: mientras que Gómez de Ferrol utiliza unos plantos que son claramente independientes, sin una trabazón o causalidad narrativa perfecta, y con una estructura tan tradicional, que puede llegar a basarse en un procedimiento musical tan antiguo como la correlación paralelística, Diego de San Pedro evitaría tales rancias inven-

1. Compárese el que se puede leer en la *Lamentatio* editada por Ugolini (1959, 43), de la que recuerdo sus vv. 37-38: «Kyunqui [à] filiu ben pò sapere | che gran dolore ne deio avere», que se sitúan también ante la Cruz, cuando Cristo aún vive y va a pronunciar la tercera palabra.

ciones propias de la *lamentatio* representada y ampliaría los aspectos narrativos en la línea apócrifa, como, por ejemplo, el tema de la pérdida de la belleza de Cristo. Éste, precisamente, se concreta por medio del encuentro entre la Virgen y una dueña que llevaba su retrato impreso en el tocado, en una elaboración del episodio de la Verónica discordante de la generalidad, aunque no de algunos textos teatrales.

Manrique, sin embargo, más apegado al teatro pasional, depuraría el planto en un proceso de enriquecimiento teológico, tal como también acostumbra en su *Representación del nacimiento de nuestro Señor*¹. Pero no por ello —insisto— dejarían de reconocerse algunos elementos tradicionales de la *lamentatio*, disimulados con alquitaramiento lírico de un gran poeta. Esos estribillos paralelos, por ejemplo, que encabezan el lamento de María («¡Ay dolor, dolor, | por mi fijo y mi señor!») y de san Juan («¡Ay dolor, dolor, | por mi primo y mi señor!») son, en principio, réplica de los latinos que articulaban estructural y musicalmente el planto alterante en el que intervenían dos o más personajes de la compañía de Cristo («O dolor, proh dolor»). En las *Lamentaciones*, ese estribillo iba repitiéndose total o parcialmente tras de cada una de las coplas y, a primera vista, podría considerarse solución original de Manrique a partir de los modelos latinos.

Pero recuerdo que en la ya citada *Obra* de Francisco Vaz encontramos estribillo y métrica del lamento en formas parecidísimas a la de Manrique². Inmediatamente después de la sentencia de Pilatos, que, como he escrito más arriba, se enclavaría en una tradición

1. Véase lo que expongo al respecto en mi libro en prensa *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*.

2. Constató sin más detalles la reiteración del estribillo *Ay dolor* Martins 1951, 124.

dramática o ceremonial ibérica, san Juan se pone en camino para notificar a la Madre la tragedia del Hijo. Transcribo por extenso ese pasaje:

<p><i>Aqui sabe S. Joaõ fazendo este pranto.</i> Ay dolor, dolor, dolor, por meu Mestre, & Senhor! Ay dolor! Oh qual he o coração, que senão possa abrandar, vendo ir crucificar ao Senhor da Redempção com tanta dor, & pezar. Oh Discipulo traydor, porque não houveste medo de mudares hum sò dedo para vender oa [sic] Senhor! Ay dolor. A' Madre deste Senhor ò que novas levarey. ò como lhe contarey com grande dor! Ay dolor!</p> <p><i>Chega S. Joaõ a N. Senhora</i> Oh triste nova de espanto, dizey vos quem sofrerà tão grande dor, & quebranto de hoje mais viver sem [pranto. Senhora a vòs convirá que a inveja acabada</p>	<p>hoje tem sua vontade. Senhora parti apressada, que vosso Filho he chegado á morte de crueldade.</p> <p><i>N. Senhora.</i></p> <p>Oh que novas de sentir! o dor para mim tão forte! como posso triste ouvir que meu Filho ha de subir à Cruz com tão cruel morte! Ay que esperança terey triste mais triste que todas! com quem me consolarey, pois a un filho que gerey lhe derão tão tristes bodas! vòs outras todas mulheres. Vedes que consolação. que manjares, que comeres, que tristes novas me dão de meu amor.</p> <p>Ay dolor! Oh meu filho, oh meu [Senhor! oh triste desamparada, a minha alma traspasada està por meu Redemptor! Ay dolor!</p>
--	--

Aunque, a lo largo del resto de la *Obra* de Vaz encontraremos otros elementos que merecen estudio aparte, vale la pena notar, con respecto a este pasaje, que el momento en que san Juan entona el planto es el

mismo en que empieza la acción de las *Lamentaciones*. Esta coincidencia argumental entre el auto del siglo XVI y los parecidos textuales abogan en favor de la hipótesis de las relaciones en una tradición común, como la de la sentencia de Pilatos que antes relacionaba este texto y el *AP*. No quisiera dar por sentado que los abundantes castellanismos de la *Obra* se deban, precisamente, a que maneja, adapta o parte de un texto en nuestra lengua, porque es bien sabida la condición de la escritura de la poesía en el Portugal del siglo XVI, pero es plausible esa posibilidad. En cualquier caso, el texto de Vaz, aunque tardío, es un testimonio válido para entrever los elementos pasionales de acarreo o tradicionales en obras tan delicadas como las *Lamentaciones* de Gómez Manrique. Quede dicho, además, que las circunstancias de la transmisión de éstas hacen prácticamente probable una dependencia directa. Manrique, que en la *Representación del nacimiento* se beneficiaría de y renovarían ciertas tradiciones dramáticas del ciclo navideño de especial arraigo en los conventos femeninos, ahora partiría de un cuadro musical y teatral cerrado de Pasión para verterlo en odres nuevos.

Diego de San Pedro y Gómez Manrique representan la revisión de las tradiciones pasionales en el último tercio del siglo XV, que apenas empieza a esbozarse en la *SP* de Gómez de Ferrol. La incorporación en ésta de materiales que, en ocasiones, nos parecen claramente arcaicos puede indicar incapacidad del autor para situarse en la sintonía de sus contemporáneos, o, más probablemente, acaso sean indicio de su precedencia en el tiempo.

Los últimos episodios de la *SP* están escritos con cierta prisa y, además, se separan de nuevo y progresivamente del tema de la *compassio* y, por tanto, orillarán la *lamentatio Mariæ*. En el «capítulo» siguiente, continúa

utilizando lo que parecen restos típicos de ésta. No obstante, comparado su proceder con otras *pasiones*, da la impresión que Gómez de Ferrol retoma una escasez aséptica de raigambre evangélica, separando *passio* y *lamentatio* y recuperando la andadura anterior al comienzo de ésta en la *SP*.

Sobreviven, sin embargo, algunos elementos apócrifos necesarios, concretados en un tratamiento moderado y apenas emocionante de algunos motivos y estilemas pasionales más efectivos, como, por ejemplo, el del abandono, necesario para introducir la Segunda Palabra (vv. 1149-1152, 1169-1175) o el del *cambio* o *trueque* (vv. 1165-1168). Pero se trata de tímidos des-puntes que apenas rompen la andadura evangélica recobrada. Frente a esto, puede verse la plasticidad de Diego de San Pedro, que realza la *compassio* con los denuestos de los judíos a la Virgen (c. 209-210), o alarga, como en las *laude* dramáticas¹, uno de los lamentos centrales ante la Cruz, montado sobre el motivo del abandono; o da un alcance trágico al del cambio, que es un motivo de alcance en la *lamentatio* y en la literatura pasional en general, sobre todo cuando se pone en boca de la Virgen², no como en la *SP* en donde se resume en estilo indirecto.

Gómez de Ferrol intervendrá en el textos evangélico muy raramente a partir de aquí. Las adiciones no pertenecen siquiera a tradiciones apócrifas, sino más bien piadosas o teológicamente admitidas. El compade-

1. Véase, por ejemplo, la que publicó Banfi 1992, 292-294.

2. Véase lo dicho en Cátedra 1989, 12-13. «*Trueque* sin par ni segundo | qual nunca se hizo jamás en el mundo, | trocando lo justo por lo pecador», dice Padilla 1505, m,r, centrando el episodio sobre un sustantivo totalmente consagrado que le prestaría la denominación en el terreno pasional. Añádase, para una gran elaboración del tema, la versión del jerónimo anónimo (Wardrop-per 1954, 91-93).

cimiento de Cristo por su Madre, por ejemplo, y el lloro al ver su sufrimiento (c. 148) es uno más de los dolores meritorios del Salvador, que tiene su función en *laude* representadas¹.

El tratamiento del papel de María inmediatamente después de la muerte de Cristo y, si se apura, a partir de la copla 148, vuelve a ser como en la primera parte del poema. La *compassio*, el dolor, sólo se rememora en una ocasión más, entre las coplas 162-164, pero ahora de una forma arcaica, con la misma brevedad o simplicidad y con las mismas referencias figurales o proféticas del cuchillo de Simeón que se pueden leer en las más antiguas pasiones en verso, como la *PCF*. Desde luego, no comparecen ya todas, sino ni siquiera algunas de las posibilidades que le prestaba el argumento de los cuchillos, espadas o Angustias de la Virgen, que otros poetas pasionales castellanos no dejarán de aprovechar plástica y retóricamente, como Diego de San Pedro, Montesino y otros.

* * *

La *SP* de Pero Gómez de Ferrol se diferencia de los otros textos narrativos castellanos en verso por su elaboración y desigual reparto estructural. Es evidente su falta de elaboración literaria y narrativa en algunos pasajes, en especial los que acabo de analizar. Pero también se trata de un texto discordante de la generalidad por la depuración del propio mensaje espiritual y contemplativo, que no tiene recargas excesivas ni implicaciones de actualidad (como la *Vita Christi* de fray Íñigo de Mendoza o las *Coplas* del Comendador Ro-

1. Véase Banfi 1972-1973 [1990], 291. Se encuentra reiterado en otros textos devotos, como la *Vita beate Virginis Marie et Salvatoris rhythmica*.

mán). Estas últimas, precisamente, tienen un alcance social y político muy en la línea de la pastoral franciscana española de las reformas, localizando en la historia coetánea la propia utilidad de la Pasión y sus pasos contemplativos y enclavando en la corte de los Reyes Católicos, conquistadores de Granada, esa contemplación.

No obstante, hay elementos comunes, aparte la propia materia, algunos de los cuales han quedado convenientemente destacados más arriba.

Lo que conservamos, incluso la obra de Gómez de Ferrol, es trabajo de *autor*, artístico, que descansa en una tradición anterior que le presta no sólo motivos y actitudes, sino acaso también formas concretas, como la *lamentatio Mariæ*, que, en virtud de su especial uso dramático o litúrgico, no se nos ha conservado sino como indicio o como recurso re-utilizable.

Hay géneros, como algunos de literatura religiosa, que sólo un privilegio de calidad los rescata y los coloca en el ámbito del texto literario, escrito y artístico. Pero son casi siempre textos de *segundo grado*. Diego de San Pedro, el Comendador Román, Gómez Manrique o fray Íñigo de Mendoza, partiendo de una tradición preexistente de la poesía pasional de uso litúrgico o dramático, fijarían artísticamente un género a petición y según los intereses de una cierta aristocracia o de acuerdo con los de un nuevo público. En el caso de San Pedro, enriqueciéndolo o superándolo a los ojos de sus destinatarios hasta el extremo de solapar las muestras anteriores mucho menos conseguidas. La imprenta se encargará de homogeneizar las fuentes de la literatura pasional narrativa que se utilizaba para diversos fines religioso-literarios y, convirtiendo la *PT* en un *best-seller*, coadyuvar al proceso de homogeneización y, al tiempo, destrucción de una vitalidad potencialmente realizable

de variados modos.

La obra de Pero Gómez de Ferrol se sitúa en un estadio intermedio. No podemos aseverar su precedencia, pero, a tenor del arcaísmo de su resumen evangélico, de los limitados presupuestos espirituales o meditativos y de sus interpolaciones litúrgico-dramáticas, sí es evidente un cierto primitivismo que la coloca en una fase previa, cronológica y literariamente hablando, de las grandes *pasiones* castellanas del último tercio del siglo XV.

No sé si algunas breves consideraciones sobre aspectos retóricos, métricos y lingüísticos servirán de apoyo a lo hasta ahora dicho.

*Métrica y
poesía*

La métrica puede y debe constituir también un argumento en la caracterización de estos poemas pasionales. La creación de modalidades métricas, si no exclusivas, sí características de la literatura pasional en otros ámbitos —me refiero, naturalmente, a las variedades de las *coplas pasionales* de los *laude* o al reiterado uso del tetrástico monorrimo en la poesía romance y latina— nos obliga a interrogarnos sobre la posibilidad también de una especialización en el caso español. Y es evidente que, si atendemos a los textos conservados, la preferencia por una determinada forma no parece, a primera vista, tan abrumadora como para poder hablar de una modalidad de *copla* pasional u opción común para este tipo de poesía narrativa.

Si tenemos presentes los poemas completos propiamente pasionales, la *PT* de Diego de San Pedro o las *CP* del Comendador Román, las diferencias en la métrica son tales, que inhabilitarían cualquier hipótesis de especialización pasional de tal o cual modalidad

estrófica o métrica. Digo, sin embargo, a primera vista porque el análisis de otros poemas o fragmentos quizá nos permita matizar esto y hasta pensar con cautela y matizadamente en lo contrario.

Consideraré en lo que sigue algunos aspectos relacionados con la estrofa y con el verso de la obra de Gómez de Ferrol, en especial de la *SP*.

Gómez de Ferrol utiliza a lo largo de todo el poema la copla de arte menor con una estructura siempre idéntica de tres rimas (abbaacca). Esta estructura métrica ha merecido la atención monográfica de algunos críticos, quien ha establecido una fluctuación en su uso, desde un desarrollo amplio y en expansión a finales del XIV y durante el primer tercio del XV, hasta la decadencia casi completa a finales de siglo, pasando por un descenso del uso entre los poetas de cancionero, a pesar del espaldarazo que significó para esta estrofa la especialización narrativa en la obra de los grandes poetas de mediados de siglo¹. Al disponer ahora de un repertorio métrico fiable de la poesía de cancionero, se puede comprobar que, en términos generales, eso es cierto, aunque la conclusión admite algún que otro matiz².

Con una distribución rímica distinta aparece ya la copla castellana en sendas composiciones religiosas —cantigas a la Virgen— del *Libro de buen amor* (c. 1668 y siguientes) y del *Rimado del palacio* de Pero López de Ayala (c. 786 y siguientes), en esta caso con una forma

1. Lázaro Carreter 1983; Navarro Tomás 1972³, 128-129 & 218. Plantea su carácter puramente cortesano López Morales 1967, 118-119, además de recordar su presencia a finales del siglo XV en las obras de Encina, entre otros.

2. El nuevo repertorio métrico es el de Gómez Bravo 1998, en cuyas págs. 271-291 se puede ver el listado de la representación de esta estrofa en el siglo XV, a partir del *Cancionero* de Dutton.

zejelesca bastante complicada. Pero serán los poetas de finales del siglo XIV y primeros decenios del XV los que más utilicen una estructura idéntica a la de Gómez de Ferrol¹. Álvarez de Villasandino, por ejemplo, la emplea en poemas de variados géneros y asuntos, en cantigas de amor, de loor, satírico-político, etc., y tanto en castellano como en gallego². Su coetáneo, el Arcediano de Toro usa la estrofa (CCCXII) con galleguismos y también con ciertas irregularidades rítmicas y rítmicas que nos recuerdan las que el lector puede ver anotadas en la edición del cancionero de Gómez de Ferrol. Otros poetas de esta primera y segunda generación del *Cancionero de Baena* hacen uso de la estrofa en muy parecidas condiciones³.

Es quizá la estrofa más utilizada para el *decir* narrativo, pero también se nota una cierta especialización doctrinal y moral, como ocurre, por ejemplo, en la obra de Ruy Páez de Ribera⁴, lo que también se puede

1. Véase, aparte de Gómez Bravo, el inventario de formas de Lang 1927, 499-501.

2. N.º. V del *Cancionero de Baena* (Azáceta 26-27), de amor; la n.º. XI, en loor de doña Juana de Sosa, amante de Enrique II, a quien sobrevivió (Azáceta, 37-39), escrita en gallego; la n.º. XIV (Azáceta, 42-43), también en gallego; la XVI (Azáceta, 47-48), en castellano; XXI (Azáceta, 54-55); XXVI (Azáceta, 64-65), castellano y gallego; XXVIII (Azáceta, 67-68); XXIX (Azáceta, 69-70); XXXII (1410); XLVI, en gallego, dedicada a la Reina de Navarra; LV, solicitando ayuda al Rey; LVI (muerte de la reina doña Leonor, 1382); LVII (c. 1391, con problemas de atribución ya en la rúbrica de Baena), que es un extenso *decir* de carácter satírico sobre las tutorías de Enrique III, a la muerte del padre Juan I; LVIII; LXI (antes de 1418); LXIV (1411); LXV (1412); etc., etc.

3. CXXXVIII: fray Pedro de Colunga; CCXXXVI: Alfonso Vidal, a principios del s. XV; CCLIII: Ferrán Manuel Lando; CCLVII: *id.*; etc.; CCLXX: Alfonso de Moraña; CCLXXVI: Álvaro de Cañizares, criado de Catalina de Lancáster.

4. La composición CCXCIII es un *decir a manera de confesión*, «bien ordenado e por buen arte»; CCXCIV, del mismo, con el final en latín; CCXCV, *de regimine principuum* del mismo autor, durante la minoría de

afirmar de Pedro Vélez de Guevara¹. Diego Martínez de Medina opta en la mayor parte de las ocasiones por la copla castellana, nuevamente asociada a *decires* de carácter doctrinal, moral o satírico-político, al igual que fray Lope del Monte o Gómez Pérez Patiño, poetas que escribían en torno a 1400².

En los dos primeros decenios del siglo XV, se advierte el uso de la copla castellana en el mismo contexto oracional que se detectaba en sus primeros testimonios. De Diego de Valencia tampoco se conserva una extensa obra, pero algunos de sus *decires* en coplas castellanas muestran esa especialización oracional, como se puede comprobar con una cantiga de loor dirigida a la Virgen (DIII), y también doctrinal³. En la misma línea encontramos *decires* entre las obras de Ferrán Sánchez Calavera, Ferrán Manuel de Lando, Garci Fernández de Jerena, etc.⁴

Juan II; CCXCVI, en realidad continuación del anterior; CCXCVII, del mismo a la reina doña Catalina; CCXCVIII, de andadura moral; CCXCIX, del mismo de 1424.

1. CCCXVII, cantiga de loores a Santa María, con cuatro versos iniciales de estribillo con estructura zejelesca, que se forma: abbaaccA; lo mismo que CCCXVIII. Se trataría de una variante musical.

2. CCCXXIII, sobre la concepción de la Virgen; CCCXXV, sobre el mismo tema; CCCXXIX, c. 1400-1405, dedicada a Isabel González, amante del conde de Niebla, a la que se trata de *muy eçelente poeta*; y la respuesta del anónimo fraile (CCCXXX). Para Lope del Monte n.º. CCCXLV. Para Gómez Patiño, CCCLI, contra Leonor López de Córdoba; CCCLIV, contra amor; CCCLVI, contra el mundo y sus desvaríos.

3. En otras ocasiones se ve obligado a seguir el metro de la pregunta que genera su respuesta: CDXCVI y CDXCVII. Figuran también: un decir alegórico, DV, sobre el jardín de amor; DVII; DXIV, en alabanza de los hijos del rey don Fernando; DXV, un decir anticortesano sobre la Fortuna en palacio.

4. De Sánchez Calavera, DXXXIV, contra amor; DXXXV, al retirarse de palacio y vestir el hábito de Calatrava; DXXXVII, decir amoroso. De Garci Fernández de Jerena: DLVIII, en la DLIX para

Menciono, entre otros muchos textos, el famoso poema *Muerte que a todos combidas*, atribuido a varios de los más conocidos poetas del siglo XV¹. Esta invectiva contra la muerte, quizá compuesta a raíz de alguna de las grandes epidemias que asolaron Castilla y, según me parece, relacionada con los poemas funerales de las cofradías penitenciales², me recuerda especialmente el tratamiento de Gómez de Ferrol, en lo que se refiere a la inestabilidad de su octosílabo y en no pocos aspectos estilísticos de tratamiento avulgarado, ripioso o chabacano, propios del estilo *humilde*³.

Este uso oracional se ve fortalecido en el terreno litúrgico o para-litúrgico en la obra de Fernán Pérez de Guzmán⁴. Sus himnos y loores de santos y de la Virgen, se valen de la copla castellana, como si estuviera especializada ya en este tipo de composiciones, para las que en esta ocasión hay casi siempre un original latino perteneciente a la liturgia, como, por ejemplo, su glosa de la estrofa *Monstra te esse matrem* del *Ave, maris stella*, que nos interesa en el contexto pasional⁵, aunque no se escriba en coplas como las de la *SP*, al contrario de otros himnos, como el dedicado a san Gil, san Lucas, santa Leocadia y otros santos de devociones castellanas,

cuando se hizo ermitaño promete a Jesús castidad, DLXII, DLXIV. Ferrán Manuel de Lando: DLXVII en de loor d la Virgen, igual que DLXVIII.

1. Entre las obras de Mena lo edita críticamente De Nigris 1989, n.º LX.

2. Véase Cátedra 2000, 105-106.

3. Como, por ejemplo, el uso del artículo para redondear el metro (v. 129: «El Jesú glorificado»), aunque también hay que decir que el poema se trata expresamente de *tractado*, v. 137, como en algunos casos hace Santillana.

4. Aparte las ediciones clásicas, véase la serie publicada por Vilches Vivancos 1995, dentro de su edición del cancionero PN9. Para los aspectos generales, véase Maguire & Severin 1990.

5. Suficientes, al respecto, las líneas de Rico 1982 & 1990.

que tienen un aire ciertamente popular y práctico, por estar acaso destinados al canto en la liturgia, como los *gozos* y otras composiciones hagiográficas.

Entre los poetas de la madurez del reinado de Juan II, cuya obra principal se realizó en los años veinte y treinta, la estrofa sigue teniendo una especialización sobre todo narrativa. No se muestra entusiasta de su uso el propio Juan Alfonso de Baena, mientras que los grandes poetas de su generación la tratarán perfectamente en decires narrativos. Pérez de Guzmán, además de en los poemas religiosos citados, también la emplea en algunos decires como *Gentil niño Narciso*.

Pero al Marqués de Santillana se debe, sin duda, el mayor espaldarazo doctrinal y moral de esta estrofa. Escribe sus grandes poemas, empezando por el *Doctrinal de privados*, en coplas castellanas, así como también no pocos de los textos lírico-narrativos. La impronta de Santillana sobre esta estrofa se notará en obras de sus contemporáneos y seguidores. He ahí, por ejemplo, a Juan de Mena que se sirve de ella en textos políticos, en dezires narrativos y líricos¹. En un interesante debate sostenido con el Marqués de Santillana sobre la cuartana del Rey, se recurre a coplas reales para las respectivas introducciones y coplas castellanas para el resto. En ellas los dos poetas hacen gala de un gran virtuosismo². Pese a esto, no es extraño encontrar en Mena un manejo satírico y avulgarado de la copla castellana, que quizá nos permita percibir la simultaneidad de uno y otro uso (XLV). Uno de los grandes textos doctrinales que le debemos, las *Coplas de los siete pecados mortales* (hacia 1456), está escrito en coplas castellanas, las

1. En la edición de De Nigris 1988, n.º. IV; XXVI [1449], poema político; XXXIII, poema breve de petición.

2. Como señala De Nigris 1988, 399; el texto es el n.º. XXXIX [¿1454?].

mismas que utilizaron otros en sus continuaciones¹; no creo que deba pasarse por alto el carácter penitencial de fondo de esta obra, en la línea de los textos de confesión. La imitación de Santillana, por lo que respecta al uso de esta estrofa, se nota aún en la obra de Encina.

Que la estrofa tenía ya a estas alturas una especialización narrativa se puede apreciar al comprobar la reducida representación en cancioneros predominantemente líricos, como el *Cancionero de Palacio*. Son sólo excepción algunos *decires* narrativos, que están a la zaga de Santillana o de los modelos anteriores². El mismo uso se comprueba en el *Cancionero de Estúñiga*, en *decires* narrativos del periodo 1420-1430³.

Habría que considerar una excepción el uso tardío de esta copla en textos como el de fray Francisco de Ávila, *La Vida y la Muerte*, Salamanca, 1508, seguramente en deuda con la tradición del decir contra la muerte de Juan de Mena, o en la línea de los *decires* morales, que adoptan la forma⁴. No obstante, es posible que Ávila se decidiera, precisamente, por la copla castellana en razón de su tradición y especialización en poemas narrativos de carácter religioso con una buena dosis de

1. Véase Rivera 1982.

2. N.º. XIII, un *dezir* de García de Pedraza, dependiente del Marqués de Santillana, cuyo *Infierno de enamorados* cita. Del mismo género es el *dezir* de Juan de Tapia, n.º. LXXVI, sobre amor. El n.º. XCIV es uno de los *decires* de Santillana. El CXXXVII es el ya citado *Decir de la muerte* que en *Palacio* se atribuye a Diego de Palomeque. El n.º. CCLXXIII, de Pedro de Santa Fe, hacia 1425. El CCCIII es de Villasandino, entre otros.

3. N.º. X (Marqués de Santillana). Y quizá en algunos posteriores del mismo círculo: LXVIII, de Juan de Tapia; o el LXVIII de Diego de León; o el LXXI atribuido a Diego de Valera; LXXII, a Fernando de la Torre, que ya estaba en *Baena*. El LXXIV, de Santillana, atribuido aquí a Juan de Tapia; de éste, la LXXV, atribuida a Tapia; en LXXIX, atribuida a Diego de León, como la LXXX.

4. Véase la edición en Cátedra 2000.

iniciativa pastoral.

Esta especialización de la estrofa en textos pasionales se comprueba con el uso en dos pasiones extensas, la nuestra y la fragmentaria del devocionario de la Academia de la Historia. Además, una parte del *Auto de la Pasión* copiado por Alonso del Campo usa de esta métrica con variantes, a partir del v. 144 (abab/bccd), y en el planto de san Pedro (vv. 221-310) en coplas castellanas como la nuestra (vv. 248 y sigs)¹. Y, además, la irregularidad métrica relativa es también rasgo caracterizador en esos apuntes del *AP*. Convendrá dejar dicho que Gómez Manrique, en las *Lamentaciones hechas para la Semana Santa*, utiliza una estrofa parecida, aunque con cuatro rimas (abba/cddc; abab/acca).

Me refiero brevemente al verso. El octosílabo de la *SP* es tan irregular o anormal como el de abundantes composiciones de cancionero. Como el lector podrá ver en las anotaciones al texto en las que se proponen soluciones, que, bien entendido, no tienen por qué ser necesarias para una poética como la de Gómez de Ferrol. La crítica ha constatado que «en la Edad Media el 'octosílabo' es una modalidad semilibre, si no del todo asilábico, comparable hasta cierto punto con el verso de arte mayor, el cual tampoco es un verso de 'sílabas contadas'»². Las anteriores palabras van referidas a propósito del doble estado del verso de la *Pasión trobada* de Diego de San Pedro, bastante irregular en el manuscrito que nos conserva la versión más antigua, y hasta cierto punto normalizado en la versión difundida por la imprenta. Esa irregularidad métrica que nos

1. Torroja & Rivas 1977, 167-171. Señala estas particularidades métricas Blecua 1989.

2. Whinnom & Severin 1979, 93. A la zaga de los últimos estudios sobre el verso de arte mayor, habrá que matizar esta afirmación.

asalta en forma de versos de nueve sílabas, «irreparables e inevitables», como dicen sus editores, ha sido explicada en el contexto de una cuantificación menos silábica que rítmica, siendo posible, así, que, en el caso más frecuente, cuando un verso tenga ritmo trocaico se pueda considerar que, cuando la haya, la primera sílaba en anacrusis no compute.

La constatación de la crítica era, sin embargo, algo corrientemente admitido en la rudimentarias nociones de la poética romance de finales del siglo XV y principios del XVI. Aunque Nebrija y Encina tenían las ideas claras sobre la cuantificación artificial del octosílabo mirado desde su 'representación', musical o narrativa, hay quienes muestran una experiencia práctica en los poemas narrativos aleccionadora en muchos aspectos. Martín de Herrera en sus *Istorias de la divinal vitoria y nueva adquisición de la muy insigne cibdad de Orán* tiene un claro programa de divulgación de esa magnífica historia y, en concreto, una buena parte de su libro consiste en una *relación* en coplas octosilábicas de diez versos. A la necesidad de una estrofa ligera y a la de regularizar perennemente los versos en el proceso de la lectura o de la recitación, antes que en el de la composición, se refiere en sus avisos al lector:

Se sigue por otro estilo con toda la obra porque es más amigable a la lengua del lector y más dulce a sentido del oyente, por mayor abundancia de pies y menos copia de sílabas, que no enbaraçan tanto la lengua del lector que algo fuere torpe. El qual en qualquier arte destas a de leer el pie todo junto y presto, teniendo el entendimiento en la sentencia y el oído en el consonante y el acento donde deve. El qual por razón del metro se permite corromper porque mejor rueda y suene, por lo qual muchas vezes no impide el pie tener una sílaba de más ni otra de menos, porque ay vocablos que tienen tantas vocales que con

menos sílabas dan más cumplimento al pie que otras con más, porque a las vezes se contenta el pie con siete sílabas y otras vezes non con ocho ni nueve. Otrosí algunas otras vezes acaece que se a de poner de necesidad un vocablo que ni cabe al principio, al medio ni al fin, como son algunos nombres propios y otros vocablos que no hazen al caso por necesidad del consonante, que no se halló otro. Y otras vezes alguno otro corrupto, ageno de la lengua castellana, por el mismo respecto, y algún assonante por falta de consonante. Todas aquestas consideraciones ha de tener el lector; y si en algo desto desfalleciere, no aya empacho de tornar a leer aquel passo en que dubdare para se sanear de aquella dubda. Y si no fuere liberal lector, encomiéndelo al que tal fuere y desta manera sin culpa y el descanso del absente, que es muy fácil de condempnar, parecerán manifestos¹.

Pero en el caso de la *SP* la irregularidad métrica no sólo se puede explicar desde esta perspectiva o la de una interpretación predominantemente rítmica del octosílabo. «Versos hipométricos e hipermétricos, incluso en la obra de Villasandino, no son anormales»². Hipermetría e hipometría pueden ser resultado de una inestabilidad del octosílabo durante la Edad Media, pero pueden achacarse también a causas o a metamorfosis lingüísticas, que nos hacen pensar un poco en la localización idiomática y cronológica de la obra de Gómez de Ferrol, además de a la poética inherente de este tipo de *relaciones* de 'representación' oral y recepción aural.

Según Clarke, «en Baena encontramos el octosílabo en uno de sus más interesantes y críticos estadios de

1. Utilizo la edición crítica preparada en el SEMYR (Cátedra *et al.*, en prensa, en esta misma colección).

2. Clarke 1964, 20. La misma autora enumera razones varias, alguna quizá pintoresca, para explicar la irregularidad métrica (23).

evolución»¹: el estadio en que se rebela contra la rigidez de la forma utilizada por López de Ayala. En el *Rimado* el uso del hiato sobrepasa con mucho el de la sinalefa, tan restringida, que puede decirse que estaba poco desarrollada desde los tiempos de Berceo, hasta el punto de casi no existir. En el caso de haberla, podría tratarse no tanto de sinalefa, cuanto de casos de absorción, contracción, apócope o aféresis. Una cuarta parte de los casos de sinalefa se da entre dos vocales idénticas y en el resto casi siempre hay una palabra monosilábica o disilábica que no soporta acento prosódico.

En el caso de Gómez de Ferrol, encontramos una acumulación de hiato verdaderamente alta². Son en

1. Clarke 1964, 161-168.

2. 3 (h), 10 (h), 17 (h), 19, 22, 27 (h), 33 (h), 36, 37, 40, 50, 55 (h), 58, 71, 73 (h), 75, 78 (hemistiquial), 80, 85, 88, 95 (h), 96, 107 (h), 117 (h), 119, 125 (2 y h), 129, 130, 131, 138 (h), 144, 145, 146, 147, 149 (h), 158, 166 (h), 171, 184 (h), 198, 201 (2), 208, 209 (h), 219 (h), 222, 228, 231, 233, 245 (h), 249, 250, 267 (h), 279, 287, 291, 292, 294, 312 (h), 347, 363 (h), 371, 373 (h), 375, 377, 379, 405 (h), 406, 408, 413, 414, 417, 419, 423, 426 (h), 430 (2), 431, 438, 439, 441, 442, 449, 451, 454, 455 (2 y h), 457, 468 (h), 472 (h), 477, 480, 484, 485, 501 (h), 509, 511, 515 (h), 516, 517 (2), 524, 525 (h), 536, 546, 552, 556, 563, 573, 575, 578, 579 (2, inicial y hemistiquial), 580, 585, 592, 593 (h), 597, 605, 610, 611, 612 (h), 620, 621, 624 (h), 655, 668, 670 (h), 671, 672, 673, 676, 679 (h), 682, 685 (h), 701, 707, 708, 713, 716, 717, 727, 730, 757 (h), 756, 760, 764, 778 (h), 789, 802, 803, 810 (h), 814, 817, 821 (2), 822 (h), 833 (h), 835, 836, 841, 845, 848 (h), 851, 866, 890 (h), 898, 900, 905, 912 (h), 921, 929 (h), 930, 933, 944, 949, 954 (h), 955, 958 (h), 964 (h), 974 (h), 980 (h), 983, 989 (h), 993 (h), 997, 1001 (h), 1011, 1012 (h), 1013, 1016, 1018, 1024, 1025, 1028 (h), 1030, 1034, 1037, 1039, 1046 (h), 1053 (2), 1059, 1064, 1066 (h), 1072, 1075, 1078, 1087, 1096, 1098, 1112, 1116 (2), 1120, 1123, 1130 (h), 1134 (h), 1137, 1145, 1146, 1154 (h), 1158, 1159, 1161, 1163, 1168, 1170, 1173, 1177 (h), 1183, 1184 (h), 1186, 1187, 1199, 1206, 1208, 1216 (2), 1217, 1218, 1219, 1221, 1222, 1225, 1232 (h), 1238, 1239, 1243, 1247, 1249, 1258, 1268, 1284, 1290, 1293, 1298, 1299, 1307, 1313, 1316, 1318, 1319, 1333, 1336, 1341, 1343 (h), 1352, 1361, 1363 (h), 1375, 1382 (h), 1385,

total 281 versos en los que aparece, lo que representa un 19,3% de versos con hiato. De esos 281 versos con hiato, en 69 casos se produce en el centro del verso como si de una marca de separación hemistiquial se tratara, lo que equivale al 24,6%. La sinalefa puede cumplir la misma función separativa en la medida que alarga interiormente dos sílabas fundiéndolas a efectos métricos (vv. 225, 227, 229).

El porcentaje de versos de la *SP* con sinalefa, sin embargo, no sobrepasa apenas el 5%. Esto representa, de entrada, un enorme desequilibrio con respecto al hiato. El uso de la sinalefa, además, tiene parecidas soluciones a las de López de Ayala¹. Así, por ejemplo, hay sinalefas que pueden reconocerse también como una contracción, apócope, etc.: v. 63 y 91, con resultado de apócope; v. 1039 (*mas aquesta en un momento > mas aquesta nun momento*); v. 1043 (*que en el vientre meses nueve > quen el [que nel] vientre meses nueve*); v. 1044 (*vos, Señora. 'sí traxistes*) ya con la contracción en el texto, como en v. 1016; v. 1071, entre vocales idénticas; v. 1086 (*dezir le he por que se alexa > dezir l'é por qué s'alexá*); v. 1088 (*en tal mundo como estamos > en tal mundo com'estamos*); v. 1134 (*planto amargo e profundo > plant amargo e profundo*); v. 1161 (*Dixo: «¡Amigo, cata ende > Dix: «¡Amigo, cata ende*); v. 1229 (*mas el otro dixo así > mas el otro dix así*); v. 1379 (*llagar Christo en el costado > llagar Christo nel costado*). También se da la sinalefa resultante de integrar un monosílabo sin acento prosódico (v. 1048).

Pese a la inestabilidad del octosílabo en los poetas

1386, 1387, 1399, 1403 (2), 1404 (h), 1413, 1420, 1421, 1426, 1434, 1435, 1445, 1446, 1447, 1448, 1450.

1. Clarke 1947-1948. Ejemplos se pueden encontrar también en Villasandino (véase *Cancionero de Baena*, LXI, 16), pero no en la misma cantidad.

mencionados de la primera generación del *Cancionero de Baena*, las cantidades y la casuística no son equivalentes, desde luego, a las de Gómez de Ferrol. Villasandino es el que más se le acerca. Podría haber compuesto en torno al 15% de sus octosílabos con hiato y más o menos la misma proporción de sinalefa. Sin embargo, en los poemas narrativos del Marqués de Santillana el porcentaje de hiato descende hasta el 5 o el 6% y asciende muchísimo el de la sinalefa.

Por lo que se refiere a otras licencias, si no fuera porque en uno de los poemas de Ferrol encontramos la forma *Mariá* con diptongo descendente (v. 81 de la glosa del Ave María, n.º II del Cancionero), varios casos de formas verbales en *-ía* o *-ían* con sinéresis habría que restituir en *-ié* o *-ién*. Son éstos: v. 59, 107, 151, 614, 694, 725, 932, 937, 987, 1073, 1209 y 1283.

Formas verbales en *-ié* acontecen hasta principios del siglo XVI en textos en los que se detecta una inherente poética de lo oral, como el libro de Martín de Herrera más arriba citado, por lo que quizá no sea razonable hablar siempre de arcaísmo. Pero quizá sí lo sean algunas otras opciones morfológicas como de *mió* frente a *mío* (vv. 147, 448). Añádanse también las soluciones verbales, como la necesaria *sé* por *see* del v. 307, *lor* por *loor* en varias ocasiones y otras formas que ya se podían encontrar en López de Ayala¹. Lo poco sistemático de los procedimientos hace que alguna vez haya que considerar métricamente distintas palabras idénticas dentro del mismo verso (vv. 345, 1061).

Muchas de las hipermetrías no son tales si consideramos la aplicación del recurso de *pie perdido*. Especialmente, los monosílabos iniciales y de algunas sílabas no tónicas en anacrusis. De hecho, el pie perdido puede

1. Clarke 1964, 41.

ser también el resultado de una sinalefa interversal. Un modelo antiguo de la práctica de una sinalefa compensatoria o entre versos, que aún admitirá Rengifo a finales del siglo XVI, era el *Poema de Alfonso XI*¹.

En el caso de los poetas de finales del siglo XIV y principios del XV, podremos encontrar, por supuesto, estos recursos, como, por ejemplo, en la obra de Villasandino, aunque no tan abundantemente². Incluso, las irregularidades métricas de la copla castellana de poemas originalmente gallegos de Villasandino tiene casos de hipermetría (*Cancionero de Baena*, XLVI, 4). O bien de hipometría en un *decir* castellano (LVII, 20). Del mismo modo, en los textos más primitivos del *Cancionero de Baena* es posible aplicar la ley de Mussafia para el gallego-portugués, sobre todo en aquellos que están a medio camino lingüístico; y, como en la SP, «muchos versos de nueve sílabas son oxítonos»³.

Desde luego las coincidencias se aprecian también en el uso la rima. Ni Villasandino ni sus coetáneos tienen empacho en utilizar la licencia de cuadrar las fonológicamente imperfectas, como *palaçio / cansançio* (LV, 22-23), aunque sí se admitirían en el contexto oral o musical. De modo parecido las podemos encontrar en la SP, en donde, por ejemplo, se da la misma que en Villasandino (*palaçio-cansançio* [vv. 273-4]), lo cual debe hacernos pensar en la marca de escuela de la obra de Gómez de Ferrol, o se cuadran: *maginas / dignas* (v. 32); *divina / digna* (v. 167); *secreto / perfeto / efeto* (vv. 398 y

1. Clarke 1964, 21. Ejemplos de la SP: 13, 184-185, 241-242, 305-306, 316-317, 364-365, 628-629, 643-644, 764-765, 770-771, 825-826 (doble), 903-904, 1013-1014, 1180-1181.

2. Se advierte en ocasiones la dialefa (*Cancionero de Baena*, XXIX, v. 10, 17, 22; LVII, 26, 34 [dial. + diér.], 38, 71, etc.) o la diéresis (XXIX, 19, 29; LVI, 3).

3. Clarke 1964, 27; y, sobre todo, 38 y nota 66.

sigs.); *coiundo / pescudo* (vv. 551-552); *una / impugna* (vv. 570-573); *bendictas / quitas* (vv. 743-744); *escomiença / peça* (vv. 917-918); *apriessa / perversa* (vv. 937-938); *Crucifiçio / prolixo* (1082-1083); *Longinos / sinos* (vv. 1363, 1366); *colupna / una* (Ave María, vv. 46-47).

En este apresurado repaso de algunas de las particularidades métricas de la *SP* en relación con otros textos del siglo XV, se advierte, de entrada, que los parecidos mayores y más significativos, en virtud del recurso que valoramos, se dan con la obra de poetas de la primera generación del *Cancionero de Baena*. Esa situación no se da sólo en algunas partes de la *SP*, aunque quizá aumente en las secciones de la *lamentatio Mariæ*, sino que es recurrente en casi toda la obra. Hay, sin embargo, pasajes bastante límpidos, métricamente hablando, sobre todo al final. Cronológicamente hablando, su situación métrica respondería a un texto escrito a finales del siglo XIV o principios del siglo XV, aunque podamos encontrar secuencias que estén en la línea del octosílabo usado a mediados del XV.

Estas características están ligadas, desde luego, no sólo a una situación más o menos arcaica del octosílabo, sino a una alta dependencia de la impostación oral. Curiosamente, en los pocos versos que conservamos de la *PA*, nos encontramos la misma situación métrica y hasta con los mismos problemas, que quizá encubran una modernización o adaptación parecida a la que pienso que debe sufrir la *SP*.

A la zaga de lo que venimos observando, quizá convenga invocar el concepto de métrica 'diglósica' para explicar el cúmulo de dificultades; una métrica dependiente más de la oralidad que de la escritura y que, en todo caso, se *realiza* no sobre el texto *escrito* —como hoy lo editamos—, sino sobre el texto *representado* en la lectura personal o en la pública. No sabemos

cómo se recitarían los poemas pasionales cuando, por ejemplo, se sirvieran de ellos en el contexto teatral de las celebraciones de Toledo. Cuando a mediados del siglo XVI empecemos a reunir testimonios sobre el repertorio de los ciegos y de sus formas de *representación*, veremos que en el primero se incluía la Pasión en verso y que, por lo poco que sabemos de las segundas, quizá eran parecidas para todos los tipos de *relación*.

Precisamente, el éxito editorial de la *Pasión trobada* de Diego de San Pedro está muy unido a su condición de literatura de cordel: ¿acaso porque en ella se reconocía renovada o superada una tradición oral de la recitación de la Pasión como la que está implícita en los primeros poemas pasionales románicos? La directiva *oral* o *aural* de los más antiguos textos pasionales narrativos es, cuando menos, la misma que para otros poemas susceptibles de ser recitados. «Or escutez mult ducement. | Gardez quil nait parlament», empieza la *PJ*¹; en los mismos términos, el famoso planto mariano:

Augats, seyos qui credets Deu lo payre,
augats, si us plau, de Jhesu lo salvayre
per nos pres mort, e no s'o preset gayre².

Más juglaresca es la impostación del *Livre de la Passion*: «Bonnes gens, plaise vous a taire»³, para seguir luego una andadura del sermón invocando la ayuda de la Virgen, antes de entrar en materia. Nicolás de Verona se presenta en su *Passion*, recordando a los oyentes que, después de haberles narrado otras historias más profa-

1. En la versión editada por Forster 1916, 102; en la posterior de Perry 1981, vv. 1-2: «Ore oéz tuit communement, | gardez qu'i n'i ait pallement».

2. Izquierdo 1994, 17.

3. Frank 1930, 1.

nas, ahora conviene oír la Pasión:

Seignour, ie vous ay ia pour vers e pour sentançe
 contié maintes istoires en la langue de Françe;
 or m'est venu dou tout en cuer e en remembrance
 de teisir toutes çouses pour fer vous remonstrançe
 de la grand passion che porta en paciançe
 Iesu, le fil de dieu, par notre delivrançe¹.

Además de la impostación propiamente oral, los principios de estos poemas —y de otros que ahorro al lector— tienen todos un aire parecido, no sólo porque se acojan a fórmulas tradicionales del exordio, sino porque repiten argumentos básicos de índole teológica: oigamos la Pasión, que sufrió Cristo para redimirnos. Y en su andamiaje naturalmente está siempre una narración invariable e intocable que hace de cualquiera de las posibles versiones un texto de segundo grado.

Quizá en ese ámbito habría que situar las consideraciones anteriores sobre un determinado estilo muy vinculado al *sermo humilis*. Sin embargo, es evidente la tensión entre las modalidades estilísticas cristianas y las que condicionan una poesía como la del siglo XV, con modelos y textos reconocibles incluso en los versos de la *SP*, tal algún caso que más arriba hemos visto. Acaso, la situación lingüística del poema, con sus abundantes arcaísmos, vulgarismos y situaciones métricas irregulares sean debidos tanto a la edad de la *SP*, cuanto a la impostación del estilo *humilde*, que persiste también en otras tradiciones literarias con vida propia, como las dramáticas, a principios del siglo XVI.

La lectura de la *SP* de Gómez de Ferrol da, precisamente, una sensación de desequilibrio no sólo por lo referido a la métrica, sino también si atendemos a la

1. Castellani 1893, 10; en la edición de Di Ninni 1992, 393.

lengua. Hay una alternancia lingüística entre el arcaísmo o cultismo que no siempre se halla en la poesía narrativa del siglo XV. Quizá el lector dirá que sí, especialmente en la poesía de mala calidad que se sirve de materiales de acarreo o de reminiscencias.

No se puede afirmar que aquellos pasajes tras de los cuales se reconocen tradiciones arcaicas pasionales, como la *lamentatio Mariæ*, acumulen los estados lingüísticos arcaizantes y que los demás pasajes sean más acordes con la situación de la lengua poética del siglo XV. Pienso, sin embargo, que se podrían establecer al menos tres estratos diferenciados, con mayor o menor intensidad en la SP. Indudablemente, donde más arcaísmos lingüísticos y métricos se acumulan, es en la sección de la *compassio Mariæ*. Lo dicho más arriba sobre la sutura y el encaje dentro de la secuencia histórica de la Pasión venía a demostrar el carácter exento de esta sección y el torpe ajuste argumental y poético de los textos en el cuerpo de la SP. Un segundo estrato es perceptible en la mayor parte de los pasajes narrativos. Y no sé si se admitirá, a la luz de lo más arriba dicho, un tercer estrato constituido por algunos pasajes de carácter no narrativo, contemplativos o con contenido teológico.

Todo esto explicará la alternante presencia a lo largo del texto de situaciones lingüísticas variadas, desde formas arcaicas, en desuso o no sancionadas en la lengua poética, o bien dialectales que sorprenden y se han de explicar por la presión de otra lengua o de la lengua poética común de finales del siglo XIV¹. Esa sensación de que el poema se compone de varios retazos y de que es el resultado de un intento de

1. Aunque no se trata de una rareza en este tipo de textos, como me apuntan Alegría Alonso y José Antonio Pascual, que han examinado los casos que les he propuesto.

normalización de un texto mucho más antiguo recorre desde el primero al último verso.

A este respecto es significativo el hecho de que muchas de las soluciones métricas del texto, el ajuste rítmico o cuantitativo, por ejemplo, vengan de la mano de la reposición de arcaísmos o dialectalismos, según el lector habrá podido comprobar en las notas a la edición¹.

Los lista de arcaísmos, dialectalismos o vulgarismos sería demasiado larga. Pero recuerdo algunos: *Cruçifixo* (91)², *crucifiçio* (1082), *pescudar* (176), *pescudo* (552, 829); *ca* como conjunción comparativa (207, 1035); *see* (*seie*) 306; *cordojo* (364); *gazferio* (417); *çementerio* (421); *coiundar* (551); *decebir* (530); *espargida* y antes *espargir* (595); *image* (755). *Devisage* (756) es, quizá, un occidentalismo; nótese, además, que la rima *imagen* / *devisage* (vv. 758-769). *Escomençar* (931) se documenta en Lucas Fernández como habla rústica, pero las documentaciones anteriores son principalmente de autores de fuerte tendencia aragonesa o aragoneses, como Villena, Vidal de Noya, etc., a excepción de los textos más antiguos, como Berceo. *Forro* (851), en el mismo sentido que se usa en el siglo XIII y XIV, y en este caso utilizada como palabra en rima, según forma que ya no incluye Pero Guillén de Segovia en su *Gaya ciencia*³; *fallençia* (867), *Calvar* (865), pero también se halla *Calvarie* (783, en

1. Por ejemplo, véanse los vv. 126, 142-143. O bien las ocasiones en las que se deben admitir las formas monosilábicas *mio*, *mia*, etc. Del mismo modo, las necesarias inclusiones de formas apocopadas que también exige la métrica: v. 147, 154, 824.

2. Esta manera de referirse a Cristo crucificado no es rara, sin embargo, en el siglo XV. Así también se puede leer en el *Cancionero Egerton*, en una de sus cartas en prosa (Severin 2000, 316). El Crucifijo no es el conjunto de Cristo y cruz, sino sólo el primero, fijado en la cruz.

3. Casas Homs 1962, I, 182; sí se incluye *aborro*.

rima; 972, en el interior del verso); *arlotes* (898); *desabrida* (941), con documentación del siglo XIII de *Calila e Dimna* ('vida desabrida') o en los *Signos* de Berceo; *dalles* como sustantivo (958); *drecho* (1059); *alfozes* (986), documentado muy tempranamente siempre como tecnicismo, exceptuando una aparición en Escavias, que, sin embargo, lo tomaría de la fuente de su crónica); *plangamos* (1070); *diçiplo* (1158) *beniblo* (1145); *apóstole* (1150); *tartol* (Ave María, 99), etc., etc. Ciertamente que muchos de los vulgarismos relacionados están totalmente vivos a finales del siglo XV en la lengua poética teatral de Encina o de Lucas Fernández. Por ejemplo, *cordojo* (v. 367), cuya documentación parece saltar del *Libro de buen amor* hasta poetas, o bien *toste* (v. 579).

Sin embargo, y como más arriba se constataba, hay pasajes de la SP aparentemente marcados por el aire de la lengua poética culta de mediados del siglo XV. Sorprenden algunos latinismos, pero parecen de origen eclesiástico o escolar: por ejemplo, v. 323, en donde se lee *interpone*, en un sentido que se documentará a finales del XV. Desde luego, las palabras latinas que se incorporan al texto dependen de las referencias teológicas, evangélicas o espirituales. La mayoría de estos latinismos están en directa relación con el proceso de romanecamiento de determinados pasajes del evangelio y se deben también a la dependencia más o menos lejana de un *diatessaron* neotestamentario.

La mayor parte, así, de los cultismos se explican desde esa perspectiva. Dependiente de un cultismo de esta categoría es una de las raras comparaciones que se encuentran en la SP: *esparcidas como parvas* (v. 335), y más adelante *esparcida* (598). Aunque pueda considerarse de origen eclesiástico, se documenta también en el *Cancionero de Estúñiga* en un poema atribuido a Juan de Due-

ñas¹, por más que las documentaciones posteriores escasean y hemos de remontarnos hasta el siglo XIII y XIV para comprobar las raras apariciones.

Pero éstos y casi todos los restantes cultismos comparecen en pasajes que antes consideraba del tercer estrato, teóricos metodológicos, en relación con la contemplación, o teológicos. Así ocurre con los dos ejemplos que acabo de comentar. Pero, con la calidad de tecnicismo, los hay en otros espacios: *intervalo* y *pausa* (v. 442), que se documenta en traducción que Encina hizo de Virgilio; o *intervengo* (v. 455). *Promulgar* (683) es un tecnicismo jurídico y religioso.

Un léxico culto estaba también vinculado a determinadas imágenes fosilizadas por la liturgia o las devociones de Semana Santa. Así explico la balbuciente figura etimológica *eclipsado de eclipse* (670); *eclipse* se encuentra en Montesino y debía ser popular no sólo en los sermones de Viernes Santo, para representar el motivo lamentatorio de la 'belleza oscurecida', sino también en la liturgia en la que se jugaba con el descoloramiento del sol y el eclipse del Sol. Utiliza la misma comparación Juan de Padilla:

Después de açotado su cuerpo precioso,
lo desataron daquela coluna;
quedava su carne bien como la luna
quando padece el eclypsi forçoso.

En este caso, no acota el Cartujano ninguna autoridad, aunque inmediatamente vaya a utilizar las *MVC* para el momento en el que Cristo busca su ropa arrojada a los suelos. No obstante, un poco antes Juan de Caulibus, dirigiéndose a Cristo, escribía: «Sed tu, Sol iusticie tuos

1. Salvador Miguel 1987, 242.

radios subtraxisti, et ideo sunt tenebre et tenebrarum potestas»¹.

Los latinismos técnicos o los raros cultismos apenas contribuyen a la configuración de un cañamazo poético que sea equiparable al de las *pasiones* castellanas más elaboradas y tardías. Y por eso, desde el punto de vista retórico, es muy significativa la ausencia de comparaciones en la *SP*, que serán la gran novedad enriquecedora de estos poemas más adelante y que servían como convención y soporte necesarios para la contemplación, pues la imagen nunca se disocia de la memoria.

Las comparaciones tienen como objeto ampliar el campo imaginario y, por tanto, las aplicaciones contemplativas de la historia, como se recomienda o justifica en las *MVC*, claras a este respecto: «No autem credas quod omnia que ipsum dixisse uel fecisse meditari possimus scripta sint. Ego uero ad maiorem impressionem ea sic ac si ita fuissent tibi narrabo prout contingere uel contigisse pie credi possunt, secundum quasdam imaginarias representaciones quas animus diuersimodi percipit»². La comparación ampliará aún más las posibilidades de las historias devotas añadidos a la trama puramente evangélica, puesto que creará elementos sensibles que quedarán asociados en la interpretación contemplativa de tal o cual paso. No se trata de elementos vacíos, artísticos o estilísticos, sino más bien amplificaciones de sentido, que permiten el desarrollo de la imagen mental.

Teniendo en cuenta, además, el origen de muchas de estas comparaciones en los tratados contemplativos derivados de la tradición bonaventuriana y, luego, de las *MVC* y sus derivados, todavía se recalca más la inde-

1. Stallings 1965, 107.

2. *MVC*, pról. (Stallings 1997, 10).

pendencia de esas tradiciones renovadoras¹; o, si se quiere, es más clara la 'pureza', rudeza o aptitudes para la contemplación del texto de Gómez de Ferrol, su arcaísmo o el abocamiento a la recitación de sus *humildes* versos. La excepción confirmará la regla también en este caso, pues que las pocas comparaciones que se encuentran se pueden situar en la retórica *humilde*².

El uso de algunas galas poéticas queda para pasajes de ese tercer estrato, y muchas veces no son demasiado afortunadas. Usar de un epíteto mitológico, como llamar a Jesús «el fuerte Hercoles» (v. 58), se deberá más bien a la necesidad de rima difícil con *miércoles*. Siempre los poetas populares se permitieron un destello, desafortunado por lo general, que los sumergía en el pozo del ripio. Sin embargo, Gómez de Ferrol se servirá de las figuras más vinculadas a la poética afectiva religiosa, como la mayor parte de las variantes de la repetición³, y otros juegos verbales, como la paronomasia: *eclipsado de eclipse* (672), sin renunciar a otros recursos más conceptuales, como las paradojas que devienen estilemas básicos en la literatura pasional (937-940).

En fin, a pesar de la evidencia de los porcentajes o las coincidencias técnicas, es arriesgado afirmar que algunas de estas particularidades del verso y de la poética de Gómez de Ferrol, como el mayor índice de hiato y el menor de sinalefa, el uso del apócope, el de pie perdido, la renuncia a una retórica contemplativa de la comparación, y, en general, a los medios variados de los que se sirve la gran poesía del siglo XV, entre otras, estén indicándonos antigüedad o cercanía mayor o

1. Véase, al respecto, el estudio aún fundamental de Whinnom 1963 [1994].

2. Véanse, por ejemplo, vv. 335-336, 391-392, 828 (vulgar o irónica sobre el silencio de Juan).

3. La epanáfora entre v. 906 y 912, otras en 971-972.

menor a los poetas del siglo XIV o los lingüísticamente afines del siglo XV. No cabe descartar, desde luego, nada de esto, aunque quizá eso se pueda afirmar con seguridad sólo cuando pensamos en algunos casos de la producción cortesana que conocemos mejor y que se pueden estudiar en su propia evolución y en el ámbito de escuela, de Villasandino a Mena, por ejemplo.

Quizá, en el caso de la *SP*, sea más apropiado hablar de *arcaísmo* y hábitos popularizantes en los usos métricos y retóricos, sin entrar en consideraciones inseguras sobre la mayor o menor antigüedad. Pues lo arcaico es un término siempre relativo que depende de las circunstancias personales y del destino y no implica muchas veces relación con un tiempo determinado, como en un ensayo aún útil propuso Zumthor. Y sobre todo es relativo cuando hablamos de textos medievales que se rigen por un doble vector, el de los modelos y los gustos literarios personales y el de la línea inherente al género en su carácter compuesto que implica, por un lado, una poética y unos receptores que la exigirían y que son capaces de reconocerla.

Precisamente, esa poética arcaica es, pienso, evidente en determinadas *relaciones*, poemas narrativos o doctrinales, escritos en coplas castellanas. Y, más especialmente, parece que da homogeneidad a textos pasionales como la *SP*, la *PA*, algunos fragmentos del *AP* que parecen de una relativa antigüedad y a algunos textos más que, sin ser pasionales, están relacionados con lo oracional o lo litúrgico.

Por otro lado, las coincidencias expresivas de la *SP* con textos afines y las tonalidades varias que se superponen denuncian una composición que se podría catalogar como labor textual de segundo grado, para la que debía haber materiales preexistentes de los que, sin embargo, es muy difícil calibrar su estado cuando un

Gómez de Ferrol, un Sánchez del Campo o hasta un Diego de San Pedro se hagan con ellos.

Todo lo hasta aquí dicho me confirma en la necesidad de mantener la existencia de un género poético pasional que los poetas de la generación de los Reyes Católicos renuevan y sacan de un determinado ámbito de la devoción pública, género que retomaba todo tipo de modalidades literarias de la Pasión, incluso las teatrales.

TERCERA PARTE

NOTA

De los textos que se publican en apéndice se han dado en páginas anteriores noticias tanto de su paradero como de sus peculiaridades. Por lo que se refiere a los criterios de edición, éstos coinciden rigurosamente con los que se han seguido en la edición interpretativa de las obras de Pero Gómez de Ferrol.

APÉNDICES

[1]

^[1r] *Ihesus*

DICHO DEL QUE SE CONFIESA

¶ Señor noble confessor,
oídme de penitencia,
a vos fago conoçiençia
que só mucho pecador;
con pavor e grand themor,
con tanto error de padesçer,
mi culpa vengo a conosçer
a vos, el alto Criador.

¶ Nunca quise a Dios amar,
segúnt deve buen christiano,
su nonbre juré en vano,
usé fiestas quebrantar;
mucho errar, fazer pecar,
non onrar segúnd derecho,
a padre e a madre fazer des-
[pecho
a menudo es mi pensar.

¶ Codiçia muy desigual,
avariçia me recresçe,
luxuriando mucho enpesçe,
açidia, gula otro tal;
por mi grand ira mortal
fazer estar en mi muy fuerte,
grand codiçia es mi muerte
si merçed de Dios non val.

¶ Codiçié alguna sazón
la muger de mi vezino,
otrosí castar molino,
lo qual es contra razón;
pido perdón con devoçión
de la entinçión que firme
[estude,
faziendo mal, deleite ove,
consintió seso e razón.

¶ Nunca visité dolientes
nin fiz cabtivos sacar
nin que fuese a enterrar
muertos non se me viene
[mientes;
si con gentes e estormentes
yo podiese aver solaz,
poco andude en poner paz,
creí muchos maldizientes.

¶ Diome Dios çinco sentidos
con que le pudiese servir,
ver, oler oir, gustar, sentir,
[.....
.....]
palpar, reir en devaneo
pocas vezes, segúnd cuedo,
quise al pobre requerir.

El confesor

¶ Non cuides que al saçerdote
estás aquesto diziendo,
que aquí está Dios veyendo
con su piadoso açote;
el criote e formote
e diote libre alvedrío,
por do ganes paraíso
bien e mal enseñote.

El penitente

¶ Señor, de ál que pecase
çiertamente non me acuerdo,
ca non sería yo cuerdo
en cobrir lo que errase;
mas Dios guiase e mandase
que fallase alguna cosa,
aunque fuese vergonçosa,
diría si se me acordase.

El confessor

¶ Segúnd dizes, non son
[parejas
las obras que as obrado,
en penitencia te mando
que comas caldo de arvejas;
de consejas de callejas
de las viejas te aparta,
en qualquier libro o carta
va rezar por las iglesias. ^[lv]

¶ Del poder que a mí es dado
de Dios poderoso Padre
e de la su bendita Madre
por el Papa otorgado,
confesado e olvidado
de quanto andas enbuelto,
vete bendito e asuelto,
guárdate de lo pasado.

[2]

CONTEMPLAÇÃO DIVINE PASIONIS

Doliéndose el profeta David delante el Spíritu Santo, Dios Padre, el qual fabló por la boca del Spíritu Santo, conbídanos aver compasión e dolor de la muerte de nuestro
 5 Señor Ihesu Christo. Fabla a nosotros e dize: «Si vós oyéredes la su boz, non endurescades los vuestros coraçones». De la qual boz dize él çierto –dize– la boz de Jhesu Christo ligado, atado, angustiado, preso e menospreçiado, escopido e enlodado, el rostro de escopetina ensuziado, el rostro
 10 cubierto con paño, e la cabeça con las cañas ferida, de espinas coronado, a la coluna atado; e todo açotado, la cruz en el pescueço levando, angustiado, en la cruz alçado, de vinagre e fiel abevrado, la cabeça inclinada, muerto e consumado, desanparado e dexado en tierra. Do dize aun de otra
 15 boz, esto es, esto es de la virgen santa María angustiaada e dolorida, desconsolada. Dezía de otra boz: çierto de aquella de los diçípulos e de los amigos e devotos suyos, e los quales metieron grand boz quando lo vieron en tanto tormento. E aun de María Madalena dolorida; e de las hermanas de la
 20 virgen santa María e de los otros devotos con ella aconpañados en el su dolor.

Agora, pues, si nós |^{114r}| oyéremos aquellas assí dolorosas voces, non endurezcamos nuestros coraçones. E por que nós podamos aver compasión e dolor, conviénenos hablar e
 25 tractar de aquellas cosas que acaesçieron en la pasión de Jhesú Christo.

Queriendo hablar, conviénenos tornar aquella que las vido e las sintió. Ésta es la Virgen santa María, que nos gane gracia de hablar e de tractar a su loor e a nuestra devoçión e
 30 compasión. Nós, queriendo ir a ella, conviénenos fazer reverençia e saludarla de la salud del ángel quando dixo: *Ave, Maria*.

Mas yo he miedo que tal saludaçión no le rrenueve sus dolores, porque hoy es aflicta de mortal dolor, onde si nós

35 dixiéremos: «*Ave, Maria*», ella podrá responder e dezir:

—¿Cómo me dades vosotros salud de consolaçión e de alegría, que yo só la más desconsolada madre que sea?

Si nós dixiéremos: «*Gracia plena*»:

—¡Ante só lleña de amargura e de dolor!

40 E si nós dixiéremos: «*Dominus tecum*», la qual palabra le dio mayor alegría que otra que dicha le fuesse, dirá:

—¡Mesquina e triste! ¿Cómo es conmigo? ¡Que me es tollido e sólo un poco non lo puedo aver, nin tañer!

E si dixiéremos: «*Benedicta tu in mulieribus*»:

45 —¡Antes só la más maldita e la más desaventurada que todas las otras mugeres, por esto que forçadamente me es tirado el mi Fijo!

E si dixiéremos: «*Et benedictus fructus ventris tui*», pensemos cómo podrá dezir:

50 —¿Que es bendicho de que toda la gente lo maldize, vituperéanlo e fázenle escarnio?

Onde yo non vea que nós podamos hir a ella por le demandar gracia, tanto es llena de dolor; antes devemos llorar. En ello llorando, podremos mejor pensar e sentir que
55 hablando.

Agora, pues, llorando, hermano, piensa que nuestro Señor Jhesú Christo |^[114v] mete muchas bozes e dize:

—¡O, fijo, «non endurezcas el tu coraçón», ave compasión del mi afán e de la mi tribulaçión e de la mi muerte!

60 Hermanos, solamente pensad el trabajo e afán de nuestro Señor Jhesú Christo e buscad cada uno por sí. Vilo sudar primeramente todo de sudor de sangre, pensando en el angustia de la su muerte. E tú enbía tu coraçón a Él e te está con Él. E verás venir una grand gente armada; e verlo has
65 tomar e con grand yra; e los unos lo toman e los otros lo atan las manos estrechamente atrás e le dan puñadas; otros lo fieren duramente; otros le dan bozes; otros le escarneçen; otros le escupen en el su rresplandeçiente rostro; otros le demandan si es el Fijo de Dios; otros le buscan falsos
70 testimonios; otros le dan por escarnio con la caña en la cabeça; otros le dan golpes; otros le fazen una corona de espinas; otros ge la meten estrechamente en la cabeça por que las espinas entrasen más adentro; otros le llevan assí coronado al pueblo. Otros dizen a bozes: «¡Sea muerto!»;
75 otros dizen: «¡Sea puesto en la cruz!». Otros le atan a la colupna; otros lo fieren e lo açotan assí fuertemente que todo

lo rompen; otros lo llevan a Herodes; otros le echan lodo de suso; otros le dizen villanías o palabras desonestas; otros aparejan una grand cruz; otros ge la ponen en el pescueço e
 80 liévanlo con ella; otros le despojan para lo poner en la cruz; otros echan suertes sobre la su vestidura; otros fincan la cruz; otros aparejan los clavos e el martillo; otros lo derriban en tierra sobre la cruz; otros le toman la mano derecha e acuéstanla en la cruz; otro le mete el clavo sobre la palma e
 85 danle de suso con el mar- |^{115r} tillo e fincanlo en la cruz; otros fincan la cruz en tierra; otros toman los sus santos pies e tanto los estiran que por fuerça todos los huesos suyos d'Él quebrantan e los fazen descoyuntar; otros los fincan en la cruz con un cruel clavo; otro le da una fuerte cruel ferida de
 90 una lança; otro le da a beber con una esponja vinagre e fiel; otros lo llevan muerto desuso de la cruz, dando a la su mesquina e dolorida Madre muy grand dolor e quebranto.

○, hermano, has oýdo llorar los trabajos e los afanes del tu Señor Jhesú Christo fasta la muerte; agora piensa de andar
 95 oýr las bozes de la su dolorida madre Virgen María; e piensa que si ella fuesse aquí e viesse padir tanta pena a su amado Fijo e sufrir todas aquestas cosas aquello que ella faría. E estonçe muda el coraçón tuyo a dolor e a compasión e a devoçión e besa todos estos trabajos e el afán de cada uno
 100 por sí. E quando lo ovieres puesto dentro en el coraçón tuyo con dolor e compasión, todos los besa, fasta que lo veas muerto en la cruz.

E piensa de aquella dolorida su Madre e de aquel doloroso hermano e diçiplo Johán evangelista e desconsolada María
 105 Madalena e de las desconsoladas Marías, hermanas de la Virgen santa María, e de los otros devotos e amigos de nuestro Señor Jhesú Christo, qué fazen después que fue muerto e cruçificado.

○, hermano, cata cómo seyendo la Virgen María al pie de
 110 la cruz e los otros que hí eran con ella, rreguardavan e veýan al Fijo muerto colgar de suso de la cruz desnudo e aflito, desanparado e trasformado e desbultado; e ver venir muchos cavalleros armados contra ellos, que salían de la çibdad, que eran enbiados por esto que quebrantasen las piernas a
 115 aquellos que |^{115v} eran cruçificados con el Señor por que muriesen e fuesen enterrados por que no fincasen en el solepne día del sábado en la cruz. Estonçe la Virgen santa María e aquellos que eran con ella, veyendo venir a estos

cavalleros con grand sobervia, levantose estonçes e rrenovó
120 el llanto la su dolorosa Madre, e dezía:

—¡O, Fijo de la viuda negra! ¡O, Fijo mío amado! ¿Por qué
tornan estos cavalleros agora? ¿Qué es lo que te quieren fazer
más, Fijo mío? E pues Tú eres muerto, yo pensava que ellos
fuesen fartos de Ti. ¡O, Fijo mío! Yo non sé qué me faga, que
125 yo non te puedo defender de la muerte. Agora, Fijo mío, yo
rruego a Dios Padre que humille el su corazón contra Ti, que
yo faré de mi parte aquello que yo podré.

E en esto estando, los cavalleros se llegaron con gran
rebato e con yra. E veyendo los dos ladrones que eran aún
130 bivos, quebrantáronles las piernas e murieron e descolgáron-
los de la cruz e echáronlos en una fuesa que era fecha para
esto. E fecho esto, fueron contra el Señor Jhesú Christo.
Estonçe la dolorosa su Madre, temiendo que anssí farían al
su amado Fijo, conpreendida de mortal dolor, començó a
135 ayudarle con las sus manos e con grand humildad, fincando
los finojos delante ellos e las manos juntas, llorando, díxoles:

—¡O, hermanos míos, yo vos rruego por amor del alto
Dios que vos plega de non quererme más quebrantar oy del
mi Fijo! Yo, la su dolorosa Madre, e vos sabedes, hermanos,
140 que yo nunca vos fize ofensa; e perdónovos toda ofensa e la
muerte de mi Fijo, mas rruégovos por piadad que vos non le
quebrantedes el hueso de las piernas como avedes fecho a
estos otros; e parad mientes que Él es muerto, grand rrato ha
que es pasado.

E assí fincadas las rrodillas, estava con ella sant Juan
evange- |^{116r} lista e las otras Marías, sus hermanas, e todos
aquellos que con ella estaban assí fincados los finojos
llorando. Estando rrogando aquellos, uno de aquellos
cavalleros, non aviendo conpasión al su dolor nin al su
150 hablar, tomó una lança e firiole en el costado del nuestro
Señor Jhesú Christo e assí tan grand golpe e tan fonda ferida
que salió sangre e agua, la qual bañó la tierra que era al pie de
la cruz. Onde la su dolorosa Madre lo vio assí ferido e la
sangre verter, no podía dezir palabra, mas cayó amorteçida en
155 los braços de María Madalena. Estonçe sant Johán, con-
prehendido todo de dolor, levantose contra aquellos cavalle-
ros malos e dixo:

—¡O, crueles, malos cavalleros! ¿Por qué fazedes tan grand
crueldad? ¿Que vós non vedes que es muerto? ¿Por qué
160 queredes matar a esta su dolorosa Madre? ¡Çierto, mal

fazedes! ¿E non vedes que Él es muerto? E rruégovos que vos partades de aquí e nós lo enterremos.

E luego se partieron dende e a poco rrato la Virgen tornó en sí e levantose como espavorida e alçó el rrostro e paró
165 mientes al su Fijo con grand tribulaçión; e vídolo assí ferido e non se podía fartar, tanto le costreñía el dolor que ella avía en la su alma. ¿E cuántas vezes la podrás oy ver muerta? Çierto, tantas quantas vezes ella vido fazer cosas nuevas al su Fijo.

170 Estonçe la Virgen e aquellas que eran con ella se asentaron, e dixo la Virgen:

—O, benigno Dios Padre, ¿cómo dexas a esta madre desconsolada del tu Fijo en se oy tan tribulada e angustiada? Çierto, tienpo sería si te ploguiere que ella oviesse alguna
175 folgura e confuerto.

E en esto estando, vieron venir a Josep e a Nicodemus, e estonçe se bolvió a la Virgen María e dixo:

—Señora, non ayades miedo déstos, ca parésçeme que yo los conosco. E parésçeme Josep e Nicodemus.

180 En aquella ora, la Virgen, assí como quien se levanta de muerte a vida es rresuçitada, confortose e dixo:

—¡Bendicho sea Dios, que nos ha enbiado |^{116v} ayuda e es rrecordado de nosotros!

E bolviose a sant Johán e dixo:

185 —Fijo, ve fazia ellos e fázeles honrra.

E estonçe sant Juan fuese fazia ellos; e quando fueron ayuntados, començaron fazer grand llanto en uno e tanto fue el dolor que avían en uno los unos e los otros de la muerte de nuestro Señor, que non podían hablar, fasta que pasó un
190 grand rato. E después fueron a la cruz. E viniendo por la car[r]era, Josep preguntó a Johán qué era de la bendicha Virgen e qué era de los diçiplos. Estonçe respondió Juan con mucho dolor e cómo la Virgen santa María e María Madalena e María Jacobe e Salomé e otras mugeres que son con ellas
195 en su conpañia estaban al pie de la cruz dolorosas, mas de los diçiplos non sabía que qué fuesse dellos. E preguntole de las desonrras e males que fueron fechos al Señor. E sant Johán con muchas lágrimas e sospiros le dixo el fecho todo por orden.

200 E llegaron luego a la cruz e vieron al Señor enclavado en la cruz e todo disbultado. E luego en aquel punto levantaron un grand llanto. Estonçe la Virgen santa María començoles

a dezir todo por menudo:

205 –¡O, hermanos míos! ¿Sodes venidos a dar ayuda a la biuda? ¡O, la biuda dolorida e triste madre! ¡Agora me avedes acorrido, que yo non sabía qué me fazer!

E luego la Virgen e todos los otros fincaron los finojos humildemente, abaxándose fasta tierra con grand llanto. E después fabló la Virgen santa María e dixo:

210 –Señores míos, bien avedes fecho, que avedes avido remenbrança del nuestro Maestro, el qual mucho vos amava. E dígovos que quando yo vos vi, parescióme que viesse una nueva luz; que nós non sabíamos qué nos fazer: ¡tanto, hermanos, somos costreñidos de dolor! Dios vos dé |^[117r]
215 por ello buen galardón.

E estonçe aquellos rrespondieron:

–Señora, non vos dezimos que por aquello que fue fecho oy al vuestro Fijo e nuestro Maestro somos llenos de dolor, mas nosotros non lo podiéramos escapar; ca, si escapar lo
220 pudiéramos, de grado lo averíamos escapado de tan grand sinrazón como el día de oy le es fecha, si oviésemos podido. Mas tanto poco serviçio faremos, pues que otro non podemos fazer, servirvos hemos e faremos aquello que a tal fecho fazer pudiéramos.

225 E levantáronse luego e aparejáronlo a deçir de la cruz. ¡O, hermano, tú para mientes, está con el coraçón abierto para ayudarlo para lo desenclavar e a poner mientes qué se faze! E verás cómo suben sobr'el escalera por sacar el clavo de la mano derecha e verás cómo apenas lo pueden sacar; e verás
230 cómo sant Johán fizo señal a Josep que lo ponga el clavo en tal manera que la Madre non lo vea por que non se le acreçiente más el dolor. E así lo fizo Nicodemus. E sacando el clavo de la otra mano, diolo a sant Johán. E Josep rretornó el cuerpo del Señor con sus braços. E estonçe la dolorosa de
235 su Madre, veyéndolo colgar los braços, tomole las manos e besógelas e púsolas en su rostro e enpeçó a renovar el llanto. E en tanto fue sacado el clavo de los pies. Josep començó a desçender del escalera e todos pusieron mano al cuerpo de nuestro Señor Jhesú Christo e pusiéronlo en tierra.

240 O, hermano, piensa qué llanto se levantó estonçe, veyéndolo assí todo desemejado e consumido. E la Madre tomólo en la falda e en los braços. E la Madalena tomó los pies, açerca de los quales rreçibió tanta gracia, e abraçólos e besólos e amargamente lloró. E todos aquellos que estaban

245 llorando, como si fuesse muerto el su primero fijo.

E llegándose la noche, Johán rrogó a la Virgen que dexase envolver en aquellos paños el su Fijo, segúnt la costunbre suya, mas ella dezía:

250 |^[117v] –¡O, señores, merçed vos pido que tengades por bien de non tirarme tan ayña el mi dulce Fijo. E pues así queredes fazer, enterrad a mí con Él!

E llorava la Madre sin rremedio. E parava mientes a las feridas de las manos e de los pies e del costado, quando la una, quando la otra; e parava mientes al rostro e al cuerpo; e veía las puntas de las espinas; e veía la su barva e los sus
255 cabellos delicados, de sangre todos entrellagados. E non se podía fartar de llorar nin de mirarlo.

E vinéndose llegándose la ora de la noche, Juan fabló a la Madre de Cristo, e dixo:

260 –Señora, yo vos rruego que vos plega de dexarlo enterarlo. E fazed la voluntad de Josep e de Nicodemus, por rrazón que si ellos tardasen connusco averían calonia de los judíos.

E luego la Virgen, assí como discreta e benigna consintió a su voluntad. E dixo que aparejasen como quisiesen. E
265 entoçe Johán e Josep e Nicodemus e aquellos que eran con ellos le aparejaron como era costumbre. La Virgen llorando dezía:

–Señores, por Dios, enteradme con Él, por que los dolores míos se enfenezcan con los suyos.

270 Estava la Virgen çerca la cruz de Christo, pensando cómo su Fijo fuera colgado della e abraçando e besando las ondas de la sangre del su Fijo que estava en ella; e rrogava a aquellos que hí estavan, e dezía:

275 –Rruégovos que me lo dexedes que lo tenga comigo; e así muerto será mi consejo e mi consolamiento.

E estava la Madre a la cabeça e la Madalena a los pies con grand rreverençia e mucho llanto aparejado. E estonçe dixo la Madalena:

280 –¡O, Señora, que estos son los santos pies de los cuales rreçebí atanta gracia!

E guardava María Madalena aquellos pies anssí feridos y desecados e sangrientos. E amargamente llorava, que apenas le estava el coraçón en el cuerpo, que de grado quisiera ser muerta çerca los pies del su Maestro. Mas non veía remedio
285 del su dolor. E non era bezada de fazer assí nuevo serviçio al su Señor como fazia agora. E en esto fazer era mucho

dolorida la su ánima, que non lo podía fazer |^[118r] aquello que quería porque non avía tienpo nin logar. E començole lavar los sus santos pies con sus lágrimas; e enxugógelos e
 290 alinpiógelos; e después abraçólos e besólos e enbolviólos e aparejólos fielmente con un paño lo mejor que supo. E aquellos que esto la veían fazer e lamentavan, todos avían grand dolor e lloravan amargosamente.

E parad agora mientes a la Madre piadosa cómo acabose
 295 de aparejar la cabeça e las espaldas de su Fijo que tenía en el regaço. Començaron todos aquellos a llorar amargosamente. Estonçe, veyendo la Virgen que más tardar non se podía, puso el su santo rostro sobre el rostro del su mucho amado Fijo, e dixo:

300 —O, Fijo mío, mucho amado, yo te tengo muerto en el rregaço en los mis braços; fuerte fue entre nosotros la conversación e somos estado entre las gentes sin fazer ninguna ofensa; fielmente te he servido, Fijo mío; e Tú a mí, mesquina, dolorida madre, me has mucho parado mientes.
 305 Mas en esta tu batalla nin el tu Padre non te ha querido ayudar, nin yo non he podido. E Tú te has desanparado por amor de la humanal generación, la qual has querido cobrar. ¡O, Fijo, que mucho só triste veyendo la tu muerte e los tus dolores tan grandes, que yo sé que nunca pecaste e sin culpa
 310 eres muerto de muerte! Assí cruel, agora, pues, Fijo mío, conplida es la nuestra ánima, que conviene que yo me parta de ti, Fijo, enterrarte hemos. E, pues, yo, dolorosa madre, ¿dó iré o dó estaré? Non sé cómo yo me biva sin ti, Fijo. Çierto más de grado querría ser enterrada contigo, que fincar
 315 tan desconsolada. E assí, triste, que en qualquier logar que Tú fueses fuese yo e estoviesse contigo, Fijo. Mas, pues con el cuerpo non puedo yo ser enterrada, contigo el ánima e el pensamiento mío en el sepulcro con el tu cuerpo será, la qual ánima yo te rrecomiendo. ¡O, Fijo, cómo es grave e fuerte
 320 aquesta petición, que bien puedo dezir que se parte el alma del cuerpo!

E todavía el abondamiento de las lágrimas que echava mucho más lavava el rostro |^[118v] de su Fijo. E enxugógelo e alinpiógelo e besole los ojos e la boca, enbolviólo diligente-
 325 mente e aparejole la su cabeça en un sudario delgado; e después lo esprimió e bendixo. E estonçe todos escomençaron en un grand llanto; e abaxáronse todos e fincaron los finojos e pusieronlo en el monumento.

¡O, hermano, vee cómo van todos llorando e cómo son
 330 todos venidos al sepulcro e cómo se levantó estonçes un
 grand llanto ! E verás cómo la dolorosa Madre se echa
 sobr'el su Fijo e dize assí:

—¡Agora se parte de Ti la triste de Ti, Fijo!

Vee cómo la Madalena tiene abraçados los pies de
 335 nuestro Señor Jhesú Christo entre los braços; e todos los que
 hí estavan fazían muy grand lloro e grand llanto e miravan
 todos cómo la triste Madre estava amortecida [e] de muy
 grand dolor venía a desfalleçer. E agora verás la Madalena
 que toda se rrasca el rostro e se rriesga los paños e toda se
 340 quebranta las manos e con los puños. Agora piensa aquel
 cómo era aquel, aquel llanto muy amargo, que todos eran
 quebrantados del muy grand dolor.

E metiéronlo con muy grand llanto en el monumento e
 pusieron de suso en el monumento una grand piedra. E
 345 quiérendose partir dende Josep e Nicodemus e los que eran
 con ellos querían tornar a la çibdad, dixo Josep a la Virgen,
 llorando:

—Señora, rruégovos por amor del vuestro Fijo que vos
 vayades a la mi casa, porque yo sé que vós non avedes
 350 propria casa a do tornedes; e usad las mis casas como las
 vuestras.

Esso mismo le dizía Nicodemus, fincando los finojos
 delante della e esto le rrogava con mucho lloro. E tú,
 hermano, piensa en cómo la Virgen Madre de Christo non
 355 avía do estoviesse casa propria e en cuánto dolor estava por
 la muerte e el dolor del su bendito Fijo, el qual le era a ella
 Fijo e Esposo e Padre e Hermano e todo su bien, e todo lo
 ha perdido en la muerte d'Él e ha fincado biuda e desanpara-
 da |^[119r] e desconsolada e non ha dónde ella vaya.

360 Estonçe la Virgen con muy grand llanto, que apenas
 podía fablar, e abaxándose e humillándose a ellos, dándoles
 graçias por aquello que avían fecho a su Fijo e a ella, dixo:

—Señores míos hermanos, yo creo que vosotros sabedes
 cómo yo só encomendada a Juan e a él yd e lo que él fiziere
 365 sea fecho.

E los cavalleros, rrogando a Johán que le ploguiesse de lo
 fazer assí, rrespondió él que la quería levar a Monte Sión a la
 casa en quel Señor avía çenado con los sus diçiplos e que allí
 quería estar con ella. E ellos, veyendo la voluntad de Johán,
 370 humillándose a la Virgen e confortándola e adorando el

sepulcro, partiéronse dende e tornaron a Jherusalem. E la Virgen con sant Johán e con los otros que eran con ellos fincaron al pie del sepulcro. E llegándose la noche, dixo Johán a la Virgen:

375 –Señora, partámosnos de aquí, si vos plaze, que es tarde. E luego la Virgen levantose e fincó los finojos al sepulcro e dezía:

–¡Ay, mesquina, Fijo mío, pues non puedo estar más contigo, rrecomiéndote al tu Padre çeestial!

380 El alçó los ojos al çielo con muchas lágrimas e dixo:

–¡O, Padre mío perdurable, yo vos rrecomiendo el mi Fijo e la mi alma, la qual yo dexo con él en el sepulcro!

E partiéronse todos en uno llorando. E quando fueron llegados a la cruz, aquí començaron el llanto e todos en uno
385 fincaron los finojos a la cruz e besaron la sangre que era cayda sobre ella e besaron la tierra do estava derrama la sangre de nuestro Señor Jhesú Christo. E assí era tan grande el llanto e el dolor que fazían, que querían morir. E partiéronse dende con grand llanto e fuéronse a la çibdad e
390 tornáronse muchas vezes contra la cruz e contra el sepulcro. E quando fueron en el logar do non lo podían ver, la Virgen e todos los que yvan con ella fincaron los finojos contra el lugar do estava la cruz e el sepulcro e humillándose fasta tierra adorándolo.

395 Agora piensa, hermano, en cómo llegando çerca la çibdad las hermanas de la Virgen Madre de Christo nuestro ^[119v] Señor se tocaron de un velo prieto, segúnt pertenesçe a biuda, que apenas se apareçía el rostro. E yvan delante la Virgen e otrosí la Virgen eso mismo yva cubierta de paños
400 negros muy dolorida en pos dellas entre Juan e la Madalena. A la entrada de la çibdad querían levar consigo a su casa a la Virgen. E dioxle:

–Señora, rruégovos por el amor del mi Maestro que vós vayades allá para casa e aquí estaremos mejor que en otro
405 lugar; sabede que el vuestro Fijo venía ý de grado, que la casa e todas las cosas que ý son vuestras.

E asý diziendo, todos lloravan fuertemente. Mas la Virgen non le rrespondía ninguna cosa. Entonçe la Magdalena començó a rogar humildosamente a Juan que fuese a su
410 casa. E Juan le dixo:

–María Magdalena, más conveniente cosa es que nos vayamos al monte Syón, porque resçibamos ý nuestros

amigos. Mas tú ven e está, que será cosa más conveniente.

Entonçe la Magdalena rrespondió:

415 –Bien sé, Juan, que yo yré con ella doquier que ella fuese e la acompañaré de buen grado; e nunca me partiré nin desampararé.

E entrando en la çibdad, sallía la gente de toda parte; e las mugeres llorando acompañavan a la Virgen e avían muy grant dolor della e ývanla todos a veer por doquier que pasava. E
420 veyéndola ansý negra e dolorida, todos avían grant dolor:

–¡Çierta cosa es non justa es fecha oy por nuestros príncipes al Fijo desta dueña!

O, fijo, piensa otrosí quando se encuentra por la calle con
425 los devotos e amigos de nuestro Señor Jhesú Christo. Lloran todos muy fuertemente e con muy grant dolor.

E quando quisieron entrar en la casa do avía de estar la Virgen, bolvíase a las dueñas, abaxándose e umillándose a ellas con muchos suspiros. Dixo:

430 –¡Buenas dueñas, yo vos fago graçias de la conpañía que fecho avedes! Dios vos dé el gualardón por mí, triste.

Et las dueñas estonçe, fíncando los ynojos, abaxándose e parando mientes cómo era assí tocada e vestida de negro, començaron todas a llorar e partiéronse dende. E la Virgen
435 entró en casa e María Madalena e las Mariás, hermanas de la Virgen, e algunas otras dueñas asentáronse todas, porque la triste Madre non podía estar en pie por el grand trabajo que avía pasado. E luego la Virgen paró mientes de acá e de allá e començó un grand llanto, e dezía:

440 –¿Dó eres, Fijo mío, que yo non te veo?

E dezía a Juan:

–¿Dó es el tu Hermano?

E dezía a la Madalena:

–¿Dó es el tu Maestro?

445 E dezía a las hermanas:

–O, amadas, ¿dó es el vuestro Fijo? ¡Partido es de vos con mucho dolor e angustia! ¡E bien devemos ser tristes todo el tienpo de la nuestra vida por el deseo del nuestro amado Fijo!

450 Agora piensa, hermano, qué llanto amargo fue aquél, que non se podía consolar aquel llanto. Tú, hermano, piensa de les dar confuerto, que tomen un poco de vianda, ca aún son ayunos. E tú piensa qué rrespuesta pueden dar cada una dellas, ca pueden bien dezir:

455 –El nuestro comer e <el nuestro comer e> el nuestro
 confuerço e la nuestra vida es fincado e ençerrado en el
 monumento.

E piensa en cómo toda esa noche pasan sin dormir e
 rremenbrando e rrebolviendo la batalla e el afán e la muerte
 460 e el dolor de nuestro Señor Jhesú Christo.

E viniendo la mañana, estando la puerta çerrada, aflitas
 e doloridas como huérfanas e biudas e llenas de amargura e
 de dolor e non fablando cosa, recordándose de las angustias
 e tribulaçiones del día pasado e parando mientes el uno al
 465 otro con gemidos e lágrimas e fuertes sospiros, oyeron llamar
 a la puerta, que aún era çerrada. El qual llamar todos se
 espantaron con miedo e temor e mirava el uno al otro, como
 quien dize: «¿Agora qué será esto?». E Juan levantose e vido
 que era Pedro. E la Virgen dixo:

470 –Ve, |^{120v}| ábrele.

E abrió e entró Pedro muy vergonçoso llorando e
 sospirando e abraçando a Johán e Juan a él muy piadosamen-
 te. E dixo Pedro:

–¡Guay de mí, mesquino, que yo non sé qué me faga, que
 475 yo me desfago todo de dolor e de vergüeña de non yr delante
 la Virgen.

E assí en uno llorando el uno e el otro, llegaron delante
 la Virgen. E la Virgen e los otros que hí estavan, quando
 vieron a Pedro, se levantaron e començaron grand llanto. E
 480 tanto fue aquel dolor veyendo aquel diçiplo, que se non
 podían hablar cosa. E Pedro, veyendo a la Virgen assí negra
 e oscura, ovo en sí tan grand dolor, que cayó en tierra
 amortecido. E estando en tierra assí, vino Santiago el Menor,
 hermano de sant Juan; e quando Johán lo vido assí, abraçólo
 485 con mucho llanto. E la Virgen e todos los otros abiventaron
 el llanto. E Johán dezía:

–¡Hermano mío Jacobo, tú non eres estado connusco a
 la muerte del nuestro muy dulce hermano Maestro! ¿Qué
 faremos de aquí adelante?

490 E Jacobo non le rrespondía nada e dávase golpes en el
 rostro. E dezía:

–O, Señor mío, o, Maestro mío, Hermano mío, ¿qué
 faremos de aquí adelante? ¿Quién nos amostrará, hermano
 mío?

495 En este llanto vino Santiago el Mayor e todos los otros
 diçipulos abivaron el llanto e todos que hí eran con él. E los

diçípulos, veyendo a la Virgen anssí vestida de negro, toda
 escura e desconsolada, e todos començaron a fazer grand
 llanto. E sant Pedro fue tornado en su acuer[do]. E todos en
 500 uno atormentándose mucho con grand dolor e grand
 quebranto e humillándose a la Virgen e la Virgen e las Marías
 todas abraçavan a sant Pedro e dolíanse cómo avían muerto
 a su Maestro, nuestro Señor Jhesú Christo. E la Virgen
 abraçava a cada uno de los otros diçípulos por sí, e dezía:

505 –Fijos, hermanos míos, el buen Maestro e fiel Pastor
 partido es de nosotros e somos fincados |^[121] huérfanos sin
 ningún confuerço.

E dixo la Virgen Madre de Christo:

–¡Confortadvos, que yo sé que ayña lo averemos!

510 E los diçípulos se dolían porque non eran estados a la
 muerte del Señor, que lo avían desanparado. E la Virgen los
 confortava e dizía assí:

–Fijos, non dubdedes quel mi Fijo mucho vos amava e
 era muy benigno; e, bendicho sea, más bien se adobará
 515 conbusco e de grado vos perdonará toda ofensa; que tanta
 fue la saña de los judíos e Él por ser misión de Dios Padre,
 que non le averíedes podido ayudar, aunque oviésedes estado
 con Él. Pero non vos espantedes e nin vos maravilledes. E
 yo quería saber de vos de aquellas cosas que fueron fechas a
 520 la çena.

E sant Pedro asignó a san Johán que ge las dexiesse. E
 sant Johán ge las dixo por orden cómo acaesçió e qué fizo e
 dixo el Señor. E sant Pedro preguntó de la pasión del Señor
 e sant Johán ge lo contó todo quanto el Señor fizo e dixo. E
 525 començaron a rrazonar en uno, agora el uno, agora el otro.

Assí rrazonando, passó esse día e María Madalena
 escuchava e oya diligentemente los fechos del su Maestro
 Jhesú Christo, mas mucho más escuchava atentamente la
 Virgen e conservava dentro en el su coraçón aquellas
 530 rrazones. E en este fecho rrazonando, estovieron fasta la
 rresureçión.

Agora, pues, hermano, has oýdo muchas vezes de lloro
 e de llanto de aquestas dueñas e de los apóstoles e del tu
 Señor, agora te rruego que tú non endurezcas tu coraçón, que
 535 lo ablandezcas de piedad e de planto e fínchelo de dolor,
 remenbrando los tormentos e la muerte del tu Señor Jhesú
 Christo cruçificado; e pensando el dolor e el llanto de la
 Virgen Santa María, su Madre, e de María Madalena e de las

otras Marías, hermanas de la Virgen bienaventurada, e de los
 540 otros diçiplos, devotos amigos de Jhesú Christo, la qual cosa,
 si bien la rrepiensas dentro en tu coraçón, creo que tú ternás
 nueva devoçión e consolaçión, |^{121v}| de la qual nós avemos
 tratado nos faga graçia de aver dolor e compasió de la
 muerte de nuestro Señor Jhesú Christo e de los dolores de la
 545 su aflita Madre, assí que la nuestra fin ayamos vida perdura-
 ble. Amén.

Hic perficit passio Domini nostri Jhesu Christi.

NOTAS TEXTUALES

1 *Una rúbrica figura tachada antes del principio en estos términos:* Esta es llamada la contenplación del nuestro Redentor Jhesu Christo la qual compusso el propheta dauid doliendose delante el spiritu santo
 15 a los] e los 56 te *antes de* está *aparece tachado* 144
 nos] *había escrito non y añade -s para corregir* 152 ella] ellas
 177 *reitera e sant* 185 *antes de fazer raspa* acorrer 276
 podido] *escribe poder y corrige* 299 *antes de fijo se tacha* fijo j
 405 confuerto] *tacha -to y añade ço para enmendar* confuerço
 467 el] al

BIBLIOGRAFÍA

- Accarie, Maurice, *Le Théâtre sacré de la fin du Moyen Âge. Étude sur le sens moral de la Passion de Jean Michel*, Ginebra: Droz, 1979.
- Agosti, Barbara, & Giancarlo Alfano & Ippolita di Majo, eds., Cola Giacomo d'Alibrando, *Il Spasmo di Maria Vergine*, Nápoles: Paparo Edizioni, 1999.
- Alonso, Dámaso, «Versos plurimembres y poemas correlativos», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 13 (1944), págs. 89-191.
- , «Versos correlativos y retórica tradicional», *Revista de Filología Española*, 28 (1944), págs. 139-153.
- Albareda, Anselm M^a., «La imprenta de Montserrat (siglos XV^e - XVI^e)», tirada aparte de *Analecta Montserratensia*, 2 (1918), págs. 11-166.
- Álvarez Pellitero, Ana María, *La obra lingüística y literaria de fray Ambrosio Montesino*, Valladolid: Universidad, 1976.
- , «Coplas desconocidas del Comendador Román», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 60 (1984), págs. 99-114.
- , ed., *Cancionero de Palacio, Ms. 2653 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1993.
- , «Indicios de un auto de pastores en el siglo XV», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV & Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, págs. 91-116.
- Andrés Martín, Melquíades, *Historia de la teología española en el siglo XVI*, Madrid: B.A.C., 1976. 2 vols.
- , ed., Gómez García, *Carro de dos vidas*, Madrid & Salamanca: F.U.E. & Universidad Pontificia, 1988 (*Espirituales Españoles*, serie A, 35).
- Pseudo Anselmo, *Dialogus beatæ Mariæ et Anselmi de Passione*

- Domini*, en *Patrologia latina*, CLIX, cols. 271-290.
- Pseudo Anselmo de Luca, *Meditationes de gestis D. N. Jesu Christi*, en *Patrologia Latina*, 149, cols. 589-601.
- , *Meditationes alia*, en *Patrologia Latina*, 149, cols. 601-630.
- Anselmo, Antonio Joaquim, *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVI*, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1926.
- Antoni, Claudio G., *Versioni della Passione: il testo, l'immagine, e la rappresentazione del dolore*, Pisa: ETS, 1990.
- Asensio, Eugenio, *El erasmismo y las corrientes espirituales afines: conversos, franciscanos, italianizantes. Con una carta prólogo de Marcel Bataillon*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, Sociedad Española de Historia del Libro & Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2000.
- Avalle, D'Arco Silvio, *Cultura e lingua francese delle origini nella «Passion» di Clermont-Ferrand*, Milán & Nápoles: Riccardo Ricciardi, 1962.
- Azáceta, José María de, ed., *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid: C.S.I.C., 1966.
- Baer, Fritz (Yitzhak), *Die Juden im Christlichen Spanien: Urkunden und Regesten*, bibl. de H. Beinart, Westmead: Farnborough, 1970. 2 vols.
- Baier, W., *Untersuchungen zu den Passionsbetrachtungen in der «Vita Christi» des Ludolf von Sachsen: Ein quellenkritischer Beitrag zur Leben und Werk Ludolfs un zur Geschichte der Passionstheologie*, Salzburgo: Institut für Englische Sprache und Literatur, Univ. Salzburg, 1977. 3 vols. (*Analecta Cartusiana*, 44).
- Balash, Manuel, ed., Felip de Malla, *Memorial del pecador remut. Manuscrito de Barcelona*, Barcelona: Barcino, 1981-1982. 2 vols.
- Baldelli, Ignazio, «La lauda e i disciplinati», *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, Bari: Adriatica Editrice, 1971, págs. 330-332.
- , «Dal pianto cassinese alla lauda umbra», en *Le laudi drammatiche umbre delle origini (Atti del V Convegno del Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale)*, Viterbo: Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1981, págs. 47-63.

- Balduino, Armando, *Manuale di filologia italiana*, Florencia: Sansoni, 1983.
- Banfi, Luigi, ed., *Sacre Rappresentazioni del Quattrocento*, Turin: Einaudi, 1968.
- , «Una *Passio* drammatica lombarda della fine del Quattrocento», *Archivio Storico Lombardo*, 10 (1971-1973), reimpresso en su *Studi sulla letteratura religiosa del secolo XIII al XV*, Pisa: Giardini, 1992, págs. 257-299.
- Baños Vallejo, Fernando, & Isabel Uría Maqua, eds., *La leyenda de los santos (Flos sanctorum del ms. 8 de la Biblioteca Menéndez Pelayo)*, Santander: Ayuntamiento de Santander, 2000.
- Barbieri, Edoardo, «Tra filologia dei testi a stampa e storia del libro: Ridolfi, Cicerchia e le *contrastampe*», en Neil Harris, ed., *Bibliografia testuale o filologia dei testi a stampa? Definizioni metodologiche et prospettive future. Convegno di studi in onore di Conor Faby*, Udine: Forum, 1999, págs. 35-58.
- Baumstark, A., «Das Gesetz der Erhaltung des Alten in liturgisch hochwertiger Zeit», *JLW*, 7 (1927), págs. 1-23.
- Beda, Pseudo, *De meditatione Passionis Christi per septem diei horas libellus*, en *Patrologia Latina*, XCIV, cols. 561-568.
- Bennett, J. A. W., *Poetry of the Passion. Studies in Twelve Centuries of English Verse*, Oxford: Clarendon Press, 1982.
- Bernardo, Pseudo, *Liber de Passione Christi et doloribus et planctibus Matris eius [Quis dabit]*, véase Ogier de Laodiceo.
- Bertoni, Giulio, ed., *Il laudario dei battuti di Modena*, Halle: Max Niemeyer, 1909.
- Bestul, Thomas H., *Texts of the Passion. Latin Devotional Literature and Medieval Society*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996.
- Beyers, Rita, & Jan Gijssels, ed., *Libri de nativitate Mariæ [Pseudo-Mathæi evangelium & Libellus de nativitate sanctæ Mariæ]*, Turnhout: Brepols, 1997. 2 vols. (*Corpus Christianorum, Series Apocryphorum*, 9-10).
- Blake, Wilson, *Music and Merchants. The laudesi Companies of the Republican Florence*, Oxford: Clarendon, 1992.
- Blecua, Alberto, «Sobre la autoría del *Auto de la Pasión*», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid: Gredos, 1988, págs. 79-112.
- , ed., Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid, 1992.
- Bodenstedt, Mary Immaculate, *The «Vita Christi» of Lodolphus*

- the Carthusian*, Washington: The Catholic of America University Press, 1944.
- Bolzoni, L., «La battaglia dei vizzi e delle virtù. Testi e immagini fra Tre e Quattrocento», en *Ceti sociali ed ambienti urbani del teatro religioso europeo del '300 e del '400*, Viterbo, 1986, págs. 116-123
- BOOST = *Bibliography of Old Spanish Texts*, Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1984³.
- Bradbury, Nancy Mason, *Writing Aloud. Storytelling in Late Medieval England*, Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1998.
- Brambilla Ageno, Franca, *L'edizione critica dei testi volgari*, Padua: Antenore, 1975.
- Brezzi, Paolo, «La religiosità popolare tardoducentesca nell quadro della società italiana coeva», en *Le laudi drammatiche ombre delle origini (Atti del V Convegno del Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale)*, Viterbo: Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1981, págs. 29-45.
- Brunel, Clovis, «Le sermon en langue vulgaire prononcé à Toulouse par saint Vincent Ferrier le Vendredi Saint 1416», *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 111 (1953), págs. 1-53.
- Buenaventura, santo, *Opera omnia*, VIII, Quaracchi: Colegio de San Buenaventura, 1898.
- Burger, A., *Recherches sur la structure et l'origine des vers romans*, Ginebra-París: Droz, 1957.
- Cal Pardo, Enrique, *El monasterio de San Salvador de Pedroso en tierras de Trasanços*, La Coruña: Diputación Provincial, 1984.
- Calderón Calderón, Manuel, «Para un itinerario del teatro medieval: las *Laudes e oraçoens contemplativas* de André Dias», en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. de Margarita Freixas & Silvia Iriso, Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria - Año Jubilar Lebaniego - AHLM, 2000, págs. 441-451.
- Calveras, J., «Una traducción castellana del *Vita Christi* de Eiximenis», *Analecta Sacra Tarraconensia*, 17 (1944), pág. 208.

- Canal, Maximiliano, ed., *Sermón del Viernes de la Cruz por San Vicente Ferrer*, Salamanca: Establecimiento tipográfico Calatrava, 1927.
- Canonici, Luciano, «La Passione di Cristo nei poeti francescani», *Quaderni di Spiritualità Francescana*, 4 (1962), págs. 158-176.
- Carballo Picazo, Ricardo, *Métrica española*, Madrid: I^o. de Estudios Madrileños, 1956.
- Casas Homs, José María, ed., *La «Gaya ciencia» de Pero Guillén de Segovia*, Madrid: C.S.I.C., 1962.
- Castellani, Carlo, «Sul fondo francese della Biblioteca Marciana», tirada aparte de *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, s. VII t. V (1893-1894), págs. 56-94.
- Castro, Manuel de, *Manuscritos franciscanos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid: Dirección General de Archivos, 1973.
- Castro, Manuel de, Álvaro Huerga & Melquíades Andrés, *San Buenaventura. Conferencias pronunciadas en la Fundación Universitaria Española los días 4 febrero y 11 y 13 de marzo de 1975*, Madrid: F.U.E., 1976.
- Castro Caridad, Eva, *Introducción al teatro latino medieval. Textos y públicos*, Santiago: Universidad, 1997.
- , ed., *Teatro medieval*, I. *El drama litúrgico*, Barcelona: Crítica, 1997.
- Cátedra, Pedro M., «De sermón y teatro. Con el enclave de Diego de San Pedro», en Alan Deyermond y I. Macpherson, *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, número especial de *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool: University Press, 1989, págs. 6-35.
- , «El entramado de la narratividad: tradiciones líricas en textos narrativos españoles de los siglos XIII y XIV», *Journal of Hispanic Research*, 2 (1994), págs. 323-354.
- , «Lectura femenina en el claustro (España, siglos XIV-XVI)», en *Des Femmes et des livres: France et Espagnes, XIV^e-XVII^e siècle, actes de la journée d'étude...*, ed. de Dominique de Courcelles & Carmen Val Julián, París: École des Chartes, 1999, págs. 7-53. Versión revisada en Cátedra, *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*.
- , «Liturgia, poesía y la renovación del teatro medieval», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid, 6-11 de julio de 1998*, Madrid:

- Castalia, 2000, I, págs. 3-28.
- , ed., Fray Francisco de Ávila, *La vida y la muerte o Vergel de discretos*, Madrid: F.U.E., 2000.
- , *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*, en prensa.
- Cátedra, Pedro M., Juan Miguel Valero, Francisco Bautista Pérez, Georgina Olivetto & María Sánchez, eds., Martín de Herrera, *Istorias de la divinal vitoria y nueva adquisición de la muy insigne cibdad de Orán*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, Sociedad Española de Historia del Libro & Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, en prensa.
- Cejador y Frauca, Julio, *Vocabulario medieval castellano*, Madrid, 1929.
- Cellucci, Luigi, «Le *Meditationes vitae Christi* e i poemetti que ne furono ispirati», *Archivum Romanicum*, 22 (1938), págs. 29-98.
- Ceruti Burgio, A., «La *Passione* del Cicerchia e alcune laude dei Disciplinati senesi», *Studi in honore di Raffaele Spongano*, Bologna: Boni, 1980, págs. 49-72.
- Clarke, Dorothy Clotelle, *Morphology of Fifteenth Century Verse*, Pittsburg: Duquesne University Press, 1964.
- Cohen, Jeremy, *The Friars and the Jews: The Evolution of Medieval Anti-Judaism*, Nueva York: Cornell U. P., 1982.
- Contini, Gian Franco, *Teatro religioso del medioevo fuori d'Italia*, Milán: Bompiani, 1949.
- , «Ricordo di Joseph Bédier», en *Un anno di letteratura*, Florencia: Le Monnier, 1942.
- Cornagliotti, Anna, ed., *La Passione di Revello. Sacra rappresentazione quattrocentesca di ignoto piemontese*, Turín: Centro di Studi Piemontesi, 1976.
- Corti, Maria, «Una *Passione* lombarda inedita del sec. XIII», en *Rivista di Cultura Classica e Medievale*, 7 (1965), 347-363.
- Costa Giovangigli, Orazio, «Diverse dimensioni interpretative della lauda drammatica», en *Le laudi drammatiche umbre delle origini (Atti del V Convegno del Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale)*, Viterbo: Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1981, págs. 217-228.
- Cremaschi, Giovanni, «*Plactus Marie*. Nuovi testi inediti», *Aevum*, 29 (1955), págs. 393-468.

- D'Ancona, Alessandro, «Due antiche *devozioni* italiane», *Rivista di Filologia Romanza*, 2 (1875), págs. 5-26.
- , *Origini del teatro italiano*, I, Turín: Ermanno Loescher, 1891.
- Da Nembro, P. Metodio, *I «Cantori della Passione» francescani*, Roma, 1950.
- Dagenais, John, *The Ethics of Reading in Manuscript Culture. Glossing the «Libro de buen amor»*, Princeton, N. J.: University Press, 1994.
- Dain, A., *Les manuscrits*, París: Les Belles Lettres, 1975³.
- Darbord, Michel, *La Poésie religieuse espagnole des Rois Catholiques a Philippe II*, París: Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1965.
- De Bartholomaeis, Vincenzo, *Le Origini della poesia drammatica italiana*, Bologna: Zanichelli, 1924.
- , ed., *Rime giullaresche e popolari d'Italia*, Bologna: Zanichelli, 1926.
- , ed., *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, Florencia: Le Monnier, 1943. 3 vols.
- De Martino, E., *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Del lamento pagano al pianto di Maria*, Turín: Einaudi, 1958.
- De Nigris, Carla de, ed., Juan de Mena, *Poesie minori*, Napoli: Liguori, 1988.
- Del Popolo, Concetto, «Un'altra lauda di Garzo: *La Passione del nostro Signore Iesù Christo*», *Filologia e Critica*, 1 (1976), págs. 239-245.
- , ed., *Laude fiorentine*, I. *Il laudario della compagnia di san Gilio*, Florencia: Leo S. Olschki, 1990.
- Delcorno, Carlo, ed., Bernardino de Siena, *Prediche volgri sul campo di Siena 1427*, Milán, 1989.
- Delgado, Feliciano, «Profecías de Sibilas en el ms. 80 de la catedral de Córdoba y los orígenes del teatro medieval», *Revista de Filología Española*, 78 (1987), págs. 77-87.
- Derbes, Anne, *Picturing the Passion in late Medieval Italy: Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*, Cambridge: University Press, 1996.
- Deyermond, Alan, reseña al libro de H. de Vries, en *Modern Philology*, 32 (1979), 458-468.
- Di Ninni, Franca, «La *Passion* di Niccolò da Verona fra traduzione e tradizione», *Studi Francesi*, 75 (1981), págs. 407-423.
- , ed., Niccolò di Verona, *Opere*, Venezia: Marsilio,

1992.

- Di Stolfi, Liberato, «La Passione di Cristo nella predicazione francescana», *Quaderni di Spiritualità Francescana*, 4 (1962), págs. 107-135.
- Distelbrink, Balduinus, *Bonaventurae scripta authentica, dubia vel spuria critice recensita*, Roma: Istituto Storico Capuccino, 1975.
- Donovan, Richard B., *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1958.
- Dronke, Peter [con la col. de M. Alexiou], «The Lament of Jephtha's Daughter: Themes, Traditions, Originality», *Studi Medievali*, 12 (1971), págs. 819-863.
- , *La lírica en la Edad Media*, Barcelona: Seix Barral, 1977.
- Duriez, Georges, *La Théologie dans le drame religieux en Allemagne au Moyen Âge*, Lille: Giard - París: Tallandier, 1914.
- Dutton, Brian, ed., Gonzalo de Berceo, *Duelo que fixo la Virgen María el día de la Passión de su Fijo Jesuchristo*, en *Obras completas*, III, Londres: Tamesis, 1975, págs. 7-58.
- , ed., *El Cancionero del siglo XV c. 1360-1520*, Salamanca: Universidad de Salamanca & Biblioteca Española del Siglo XV, 1990-1991. 7 vols.
- Dutton, Brian & González Cuenca, Joaquín, eds., *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid: Visor, 1993.

- Edwards, Robert, *The Montecassino Passion and the Poetics of Medieval Drama*, Berkeley-Los Angeles-Londres: University of California Press, 1977.
- Eiján, P. Samuel, *Nuestros juglares del Señor. La poesía franciscana en España, Portugal y América (Siglos XIII-XIX). Ensayo histórico-antológico*, Santiago: El Eco Franciscano, 1935.
- Elia, Paola, «La Pasión de nuestro señor Jesucristo (Cancionero Egerton 939)», *Studia Philologica Salmanticensia*, 6 (1982), págs. 67-79.
- Ermini, Filippo, *Lo Stabat Mater e i pianti della Vergine nella lirica del Medio Evo*, Città del Castello: S. Lapi, 1916.

- Faccioli, Emilio, ed., *Il teatro italiano, I. Dalle origini al Quattrocento*, Turín: Einaudi, 1975.
- Faral, Edmond, ed., *Les Jongleurs en France au Moyen Âge*, París:

- Champion, 1964².
- Fernández Jiménez, Juan, «Observaciones sobre la *Pasión trobada* de Diego de San Pedro», *Revista de Estudios Hispánicos*, 18 (1984), págs. 75-86.
- Filgueira Valverde, José, «El planto en la historia y en la literatura gallega», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 4 (1945), págs. 511-606; reimpr. en *Sobre lírica medieval gallega y sus perduraciones*, Valencia, 1977, págs. 9-15.
- Fleming, John, *An Introduction to Franciscan Literature of the Middle Ages*, Chicago: Franciscan Herald Press, 1977.
- Flos sanctorum*, ¿Burgos: Fadrique de Basilea, c. 1493?
- Foerster, W., & E. Koschwitz, eds., *Altfranzösisches Übungsbuch*, Leipzig: Reisland, 1902.
- Forster, Frances A., ed., *The Northern Passion. Four Parallel Texts and the French Original, with Specimens of Additional Manuscripts*, Londres: Oxford University Press & English Text Society, 1913-1916. 2 vols.
- , ed., *A Stanzaic Life of Christ, compiled from Higden's Polychronicon and the Legenda Aurea*, Londres: Oxford University Press & Early English Texts Society, 1926.
- , ed., *The Southern Passion*, Londres: Oxford University Press & Early English Text Society, 1927.
- Fortini, Arnaldo, *La lauda in Assisi e le origini del teatro italiano*, Asís: Edizioni Assisi, 1961.
- Foulché-Delbosc, Raimond, ed., Juan de Padilla, *Retablo de la vida de Cristo*, en *Cancionero castellano del siglo XV*, I, Madrid: Bailly-Bailliére, 1912 (*Nueva Biblioteca de Autores Españoles*, 19).
- Fradejas Lebrero, José, ed., *Miraglos de nuestra Señora*, Madrid: ex typographia unypressiana, 1993.
- , «La visión de san Pablo», *Revista de Filología Española*, 73 (1993), 391-397.
- Frank, Grace, ed., *La Passion du Palatinus. Mystère du XIV^e siècle*, París: Honoré Champion, 1922 (*Les Classiques Français du Moyen Âge*, 30).
- , ed., *Le Livre de la Passion*, París: Honoré Champion, 1930 (*Les Classiques Français du Moyen Âge*, 64).
- , ed., *La Passion d'Autun*, París: Société des Anciens Textes Français, 1934.
- , *The Medieval French Drama*, Oxford: Clarendon Press, 1954.

- García, Michel, «Les *Coplas ala Verónica*», *Iberica*, 2 (1979), págs. 171-180.
- García Craviotto, Francisco, *Catálogo General de Incunables en Bibliotecas Españolas*, Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1989-1990. 2 vols.
- García de la Concha, Víctor, «Dramatizaciones litúrgicas pascuales en Aragón y Castilla en la Edad Media», en *Homenaje a José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado*, Zaragoza, 1982, V, págs. 153-175.
- García-Bermejo Giner, Miguel Marón, «La Pasión según Juan del Encina», en Javier Guijarro Ceballos, ed., *Humanismo y Literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, págs. 345-355.
- Gerson, Jean, *Oeuvres complètes*, ed. J. Glorieux, 10 vols., París: Desclée & Cie, 1960-73.
- Gillet, Joseph E., «*Tres pasos de la Pasión y una Égloga de la Resurrección* (Burgos, 1520)», *Publications of Modern Language Association*, 47 (1932), págs. 949-980.
- Gilson, Étienne, «Saint Bonaventure et l'iconographie de la Passion», *Revue d'Histoire Franciscaine*, 1 (1924), págs. 405-424.
- Gómez Bravo, Ana María, *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo XV. Basado en los textos del «Cancionero del siglo XV» de Brian Dutton*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1998.
- Gómez Moreno, Ángel, «Nuevas reliquias de la cuaderna vía», *Revista de Literatura Medieval*, 2 (1990), págs. 9-34.
- Gougand, *Dévotions et pratiques ascétiques du Moyen Âge*, París: Abbaye de Maredsous, 1925.
- Gray, Douglas, *Themes and Images in the Medieval Religious Lyric*, Londres: Routledge & K. Paul, 1972.
- Green, Otis H., «On the *coplas castellanas* in the Siglo de Oro: Chronological Notes», en *Homenaje a Antonio Rodríguez-Moñino*, Madrid: Castalia, 1966, I, págs. 213-219.
- Griffin, Clive, *The Crombergers of Seville. The History of a Printing and Merchand Dynasty*, Oxford: Clarendon Press, 1988.
- Grimaldi, G., «Un rifacimento del poemetto sulla Passione attribuito a Niccolò Cicerchia», *Le Marche*, 5 (1905), págs. 34-78.
- Guía de los Archivos de las cofradías de Semana Santa de Sevilla.*

Otros estudios, Madrid: Deimos, 1990.

Guisado, Maite, ed., *Cartes intimes d'una dama catalana del s. XVI. Epistolari a la seva mare la Comtessa de Palamós. Estefania de Requesens*, Barcelona: Lasal, 1987.

Hamburger, Jeffrey F., *Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent*, Berkeley: University of California Press, 1997.

Hardison, O. B., Jr., *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages. Essays in the Origin and Early History of Modern Drama*, Baltimore: The John Hopkins Press, 1965.

Hauf i Valls, Albert, ed., *Contemplació de la Passió de nostre senyor Jesucrist*, Barcelona: Edicions del Mall, 1982 (*Biblioteca Escriny*, 6).

———, «Fr. Francesc Eiximenis, OFM, *De la predestinación de Jesucristo*, y el consejo del Arcipreste de Talavera 'a los deólogos que mucho fundados non son'», *Archivum Franciscanum Historicum*, 76 (1983), págs. 239-295.

———, ed., Joan Eiximeno, *Contemplació de la Santa Quarantena*, Montserrat: Abadía de Montserrat, 1986 (*Biblioteca Marian Aguilò*, 9).

Hauf i Valls, Albert G. & Daniel Benito Goerlich, eds., *Speculum animae. Manuscrito Espagnol 544 de la Bibliothèque Nationale de Paris*, Madrid: Edilán, 1992.

Havet, Louis, *Manuel de critique verbale appliquée aux textes latins* (1911), reimpression anastática Roma: «L'Erma» di Brestschneider, 1967.

Heinimann, S., *Oratio Dominica Romanice. Das Vaterunser in den romanischen Sprachen von den Anfängen bis ins 16 Jahrhundert*, Tübingen: Max Niemeyer, 1988.

Henríquez Ureña, Pedro, *Estudios de versificación española*, Buenos Aires: Iº. de Filología «Amado Alonso», 1961.

Herrán, L. María, «Las *vitæ Christi* españolas del siglo XV», en *San José en los XV primeros siglos de la Iglesia. Actas del Simposio internacional sobre San José*, Valladolid: Centro Español de Investigaciones Josefinas, 1971.

Hesse, Everett W. & Juan O. Valencia, eds., *El teatro anterior a Lope de Vega*, Madrid: Alcalá, 1971.

Heuser, Wilhelm, & Frances A. Forster, *The Northern Passion (Supplement)*, Londres: English Text Society, 1930.

Hodapp, William F., «Ritual and Performance in Richard

- Rolle's *Passion Meditation B*», en Mary E. Suydam & Joanna E. Ziegler, eds., *Performance and Transformation: New Approaches to Late Medieval Spirituality*, Nueva York: St. Martin's Press, 1999, págs. 235-264.
- Hook, David, ed., *The Destruction of Jerusalem. Catalan and Castilian Texts*, Londres: King's College London Centre for the Late Antique & Medieval Texts, 2000.
- Las horas de nuestra Señora con muchos otros ofiçios y oraçiones*, París: Philippe Pigouchet, para Simon Vostre, 1499.
- Huélamo de San José, Ana María, «El devocionario de la dominica Sor Constanza», *Boletín de la Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas*, 42 (1992), págs. 133-147.
- Illingworth, R. N., «The Structure of the *Passion* of Clermont-Ferrand», *Medium Ævum*, 57 (1988), págs. 274-284.
- Infancia Salvatoris* [«Aquí comiença el libro que se dize infancia Saluatoris. El qual compuso sant Bernardo abbad de Carauaca. El qual tracta desde el nacimiento de nuestra Señora fasta que subió a los cielos»], trad. castellana anónima, Burgos, c. 1493. Hay una ed. de F. Waltman, rev. por F. Martín, en *ADMYTE*, CDRom-0, con el título *Meditationes vitæ Christi*.
- Innocenti, Manuela, ed., *La Passione di Cristo secondo il cod. V.E. 477*, Messina-Firenze: d'Anna, 1980.
- Izquierdo, Josep, «Els *planctus Mariae* a les literatures catalana i occitana: l'*Augats, seyos qui credets Deu lo payrè*», en *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de llengua i literatura*, ed. Antoni Ferrando & Albert G. Hauf, Montserrat: Publicaciones de la Abadía de Montserrat, 1994, VIII, págs. 5-23.
- Jauss, Hans Robert, ed., *La Littérature didactique, allegorique et satirique*, vol. VI del *Grundriss des Romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg: Carl Winter, 1968, 2 vols.
- Keiser, George R., «The Middle English *Planctus Mariae* and the Rhetoric of Pathos», en Thomas J. Efferman, ed., *The Popular Literature of Medieval England*, Knoxville: University of Tennessee Press, 1985, págs. 167-193.

- Kerkhof, Maxim. P. A. M., «Le *Tresenario de contemplançiones por estilo rrimado*, texte espagnol anonyme du XV^e siècle. Introduction, édition et vocabulaire», en *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 31 (1984), págs. 286-369.
- Koroshak, Bruno, «Sussidi bibliografici intorno alla Passione di Cristo nella spiritualità francescana», *Quaderni di Spiritualità*, 4 (1962), págs. 291-296.
- Künzle, Pius, OP, ed., *Henrich Seuses «Horologium sapientiae». Erste kritische Ausgabe unter Benützung der Vorarbeiten von Dominikus Planzer OP*, Friburgo (Suiza): Universidad, 1977.
- Kuryluk, Ewa, *Veronica and Her Cloth, History, Symbolism, and Structure of a «True» Image*, Oxford: Basil Blackwell, 1991.
- La Piana, Giorgio, *Le reppresentazioni sacre nella letteratura bizantina delle origini al secolo IX, con rapporti al teatro sacro d'Occidente*, Grottaferrata: Tipografia Italo-Orientale S. Nilo, 1912.
- Lang, H. R., «Las formas estróficas y términos métricos del *Cancionero de Baena*», *Estudios eruditos in memoriam de A. Bonilla*, I, Madrid, 1927, págs. 485-523.
- Längsfors, Artur, «Contributions à la bibliographie des plaintes de la Vièrge», *Revue des Langues Romanes*, 53 (1910), págs. 58-69.
- Lapesa, Rafael, «Las rimas penitenciales del Canciller Ayala: tradición y elemento personal», *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez*, Madrid: F.U.E., 1986, II, págs. 391-403; reimpr. en *De Ayala a Ayala. Estudios literarios y estilísticos*, Madrid: Istmo, 1988, págs. 39-54.
- Latassa y Ortín, Félix, *Bibliotecas antigua y nueva aragonesas de Latassa; aumentadas y refundidas por... M. Gómez Muriel*, Zaragoza: Imprenta de Calisto Ariño, 1894-1896. 3 vols.
- Lazar, Moshé, «La Légende de l'Arbre de Paradis ou bois de la croix, poème anglo-normand du XIII^e siècle (inédit)», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 76 (1960), págs. 34-63.
- Lázaro Carreter, Fernando, ed., *Teatro medieval*, Madrid: Castalia, 1970³.
- , «La estrofa en el arte real», *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid: Gredos, 1983, págs. 325-336.
- Leyva, Juan, «El *Auto de la pasión* y su adaptación de la *Pasión*

- trovada* y las *Siete angustias* desde el punto de vista de las circunstancias de su representación», en *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media (Actas de las V Jornadas Medievales)*, ed. Lilia von der Walde, Concepción Compnay, A. González, México: UNAM & Colegio de México, 1996, págs. 231-249.
- Li, Andrés de, *Tesorero de la Passión sacratissima de nuestro Redemptor*, Sevilla: Cromberger, 1517.
- Lilao Franca, Óscar, & Carmen Castrillo González, *Catálogo de los manuscritos de la Universidad de Salamanca*, II, Salamanca: Ediciones de la Universidad, en prensa.
- Linder, Alfred, *Plainte de la Vierge en vieux vénitien. Texte critique précédé d'une introduction linguistique et littéraire*, Upsala: Akademiska Bokhandeln, 1898.
- López, Atanasio, *San Buenaventura en la bibliografía española*, Madrid: Imp. de la Viuda de López del Horno, 1921.
- López Estrada, Francisco, *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid: Taurus, 1985.
- López Morales, Humberto, *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid: Ediciones Alcalá, 1968.
- , «Sobre el teatro medieval castellano: *status questionis*», *Boletín de la Academia Puertorriqueña de Lengua Española*, 14 (1986), págs. 99-122.
- López Yepes, José, «Una Representación de las Sibilas y un *Planctus Passionis* en el Ms. 80 de la Catedral de Córdoba: aportaciones al estudio de los orígenes del teatro medieval castellano», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 80 (1977), págs. 545-567.
- Luzón, Juan de, *Suma de las virtudes [Cancionero]*, Zaragoza: Coci, 1508. Edición facsímil con prólogo de A. Rodríguez-Moñino, Madrid: Julián Barbazán, 1959.
- Macdonald, Aileen Ann, ed., *Passion catalane-occitane*, Ginebra: Droz, 1999.
- Madurell Marimon, J. M., «Mestre Felip de Malla», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 30 (1963-1964), págs. 499-626.
- Maggiani, Silvano, «La liturgia e la lauda drammatica espressione di liminalità», en *Le laudi drammatiche umbre delle origini (Atti del V Convegno del Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale)*, Viterbo: Centro di Studi sul

- Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1981, págs. 65-79.
- Maguire, Fiona M., & Severin, Dorothy S., «Fernán Pérez de Guzmán's *Loores de santos*: Text and Traditions», en *Saints and their Authors: Studies in Medieval Hispanic Hagiography in Honor of John K. Walsh*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990.
- Mâle, Émile, *L'Art religieux du XII^e siècle*, París: Colin, 1928³.
- , *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France: Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, París: Armand Colin, 1969.
- Mancini, Franco, ed., Iacopone da Todi, *Laude*, Bari: Laterza, 1974.
- , «Temi e stilemi della *Passio umbra*», en *Le laudi drammatiche umbre delle origini (Atti del V Convegno del Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale)*, Viterbo: Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1981, págs. 141-164.
- , «Tradizione e innovazione in *Donna di Paradiso*», en *Atti del Convegno storico iacoponico in occasione del 750° anniversario della nascita di Iacopone da Todi*, Florencia: La Nuova Italia, 1981, págs. 157-176.
- , «Sulla tradizione manoscritta della *Passio Domini* atribuita al Cicerchia», en *Miscellanea di Studi in onore di Vittore Branca*, Florencia: Olschki, 1983, II, págs. 227-364.
- , ed., *Il laudario «Froncini» dei disciplinati di Assisi (sec. XIV)*, Florencia. Olschki, 1990.
- , *Il tempo della gioia. Un'interpretazione del «Laudario di Cortona» con appendice di note esegetiche*, Roma: Archivio Guido Izzi, 1996.
- Manetti, Roberta, ed., *Laudario di Santa Maria della Scala*, Florencia: Accademia della Crusca, 1993.
- Marín Padilla, Encarnación, *Relación judeoconversa durante la segunda mitad del siglo XV en Aragón: la Ley*, Madrid: Autor, 1986.
- , *Maestre Pedro de la Cabra, médico converso aragonés del siglo XV, autor de unas coplas de arte menor*, Madrid: Autor, 1998.
- Martí Grajales, Francesc, ed., *Lo Passi en cobles escrit per Mosen Bernat Fenollar y Pere Martinez. Precedit de una breu notícia biogràfica y bibliogràfica dels autors*, Valencia: Federico Domenech, 1912.
- Martín, Miguel Ángel, «En torno a la *Theologia crucis* en la

- espiritualidad española (1450-1559)», *Diálogo Ecuménico*, 6 (1971), págs. 359-390.
- Martins, Firmino, *Folclore do concelho de Vinhais*, Lisboa, 1939.
- Martins, Mário, *Laudes e cantigas espirituais de Mestre André Dias*, Roriz - Negrelos: Monasterio de Singeverga, 1951.
- , «O Pai-Nosso na Idade Média portuguesa, até Gil Vicente», en *Estudos de cultura medieval*, III, Lisboa: Brotéria, 1983, págs. 289-319.
- Masser, Achim, *Bibel, Apokryphen und Legenden. Geburt und Kindheit Jesu in der religiösen Epik des deutschen Mittelalters*, Berlín: Erich Schmidt, 1969.
- Massip, Jesús Francesc, *Teatre religiós medieval als Països Catalans*, Barcelona: Institut del Teatre - Edicions 62, 1984.
- Mazzatinti, Giuseppe, ed., *Poesie religiose del sec. XIV publicate secondo un cod. Eugubino*, Bologna: Gaetano Romagnoli, 1881 (reimpr. Bologna: Commissione per i Testi di Lingua, 1968).
- Mazzocchi, Giuseppe, «Para la edición crítica de las *Coplas de la Pasión con la Resurrección* del Comendador Román», en *Actas del I Congreso Internacional sobre la Lengua y la Literatura hispánicas en la época de los Reyes Católicos (Pastrana, 5-11 de julio de 1986)*, Barcelona: P.P.U., 1985, págs. 285-294.
- , ed., *Comendador Román, Coplas de la Pasión con la Resurrección*, Florencia: La Nuova Italia, 1990.
- Meersseman, Gilles Gerard, «*Ordo fraternitatis*». *Confraternite e pietà dei laici nel Medioevo*, en colaboración con Gian Piero Pacini, Roma: Herder, 1977. 3 vols.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid: C.S.I.C. [Santander: Aldus], 1944-1945. 10 vols.
- Menesto, Enrico, «Le laude drammatiche di Iacopone da Todi: Fonti e struttura», en *Le laudi drammatiche umbre delle origini (Atti del V Convegno del Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale)*, Viterbo: Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1981, págs. 105-140.
- Meseguer Fernández, Juan, «*Passio duorum*. Autores, ediciones, la obra», *Archivo Ibero-americano*, 29 (1969), págs. 217-268.
- Meyer, Wilhelm, *Die Geschichte der Kreuzholzes vor Christus*, Munich: Verlag der k. Akademie & G. Franz, 1881.
- Miquel i Planas, Ramon, ed., *Obres de J. Roig de Corella*, Barce-

- Iona: Biblioteca Catalana, 1913.
- Montesino, Ambrosio, trad., *La quarta parte del Vita Christi cartuxano*, Sevilla: Juan Cromberger, 1543.
- Morreale, Margherita, «Una lectura de las *pasiones* de Juan Ruiz (*Libro de buen amor* 1043-1066)», *Boletín de la Real Academia Española*, 55 (1975), págs. 331-381.
- , «La lengua castellana va al encuentro del *Ave Maria*», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 60 (1984), págs. 5-64.
- , reseña del libro de Heinemann, *Oratio Dominica Romanice*, en *RFE*, 71 (1991), págs. 171-173.
- Mushacke, W., ed., *Altprovenzalische Marienklage des XIII. Jahrhunderts*, Halle: Max Niemeyer, 1890 (reimpresión de Ginebra: Slatkine, 1975).
- Navarro Tomás, Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1972³.
- Noomen, W., «Passages narratifs dans les drames médiévaux français: essai d'interprétation», *Revue Belge de Philosophie et d'Histoire*, 36 (1958), págs. 761-785.
- Norti Gualdani, Enzo, ed., Juan de Padilla, *Los doze triunfos de los doze apóstoles*, Mesina & Florencia: d'Anna, 1975-1978. 3 vols.
- Norton, Frederick J., *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, Cambridge: University Press, 1978.
- Ogier de Laodiceo, *Liber de Passione Christi et doloribus et planctibus Matris eius [Quis dabit]*, en *Patrologia latina*, CLXXXII, cols. 1133-1142; otra edición en el libro de Bestul 1996, págs. 166-184; también en Dutton 1975, págs. 52-58.
- Oliger, Livario, «Le *Meditationes vitae Christi* del Pseudo-Bonaventura», *Studi Francescani*, 7 (1921), págs. 143-183; 8 (1922), págs. 18-47.
- Oroz Reta, José, «Paralelismo literario entre el *Duelo* de Berceo y el *De lamentatione* y los evangelios», *Helmántica*, 2 (1951), págs. 324-340.

- Padilla, Juan de, el Cartujano, *Retablo de la vida de Cristo*, Sevilla: Jacobo Cromberger, 1505.
- Painter, George D., & Leslie A. Sheppard, *Catalogue of Books Printed in the XVth Century now in the British Museum, X. Spain - Portugal*, Londres: The Trustees of the British Museum, 1971.
- Paris, Gaston & G. Raynane, eds., Arnould Greban, *Le Mystère de la Passion, publié d'après les manuscrits de Paris*, París, 1878 (reimpr. Ginebra: Slatkine, 1970).
- Pauphilet, A., ed., *Jeux et sapience du Moyen Âge*, París: Gallimard, 1951, págs. 212-278.
- Passione calabra orale* (Nocera Terinese), grabada por Maria Marcella, 1980.
- Pelaez, Mario, «Un detto di Passione», *Scritti Monaci*, Roma: Forzani, 1901, págs. 105-121.
- Pelay Briz, Francesc, ed., *Lo libre dels poetas. Cansoner de obres rimadas dels segles XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII y XVIII, acompanyat de notes y de un prólech*, Barcelona: Salvador Manero, 1867.
- , ed., *Libre intitolat «Jardinet de Orats», compost de diverses strofes y rims en moltes llengües*, Barcelona: Juan Roca y Bros, 1868.
- Perarnau, Josep, ed., Felip de Malla, *Correspondència política*, Barcelona: Barcino, 1978.
- Pérez Gómez, Antonio, ed., Diego Ramírez Pagán, *Historia de la Sagrada Passió de nuestro Señor Jesuchristo*, Madrid: Asociación de Libreros y Amigos del Libro, 1950.
- , «La Pasión trovada de Diego de San Pedro», *Revista de Literatura*, 1 (1952), págs. 147-182.
- , ed., Juan de Quirós, *Cristo Pathía (Toledo, 1552)*, Valencia: «... la fonte que mana y corre...», 1955 (*Duque y Marqués*, VI).
- Pérez Priego, Miguel Ángel, ed., Juan del Encina, *Teatro completo*, Madrid, 1991.
- , ed., *Teatro medieval, 2. Castilla*, Barcelona: Crítica, 1997.
- Periñán, Blanca, «Lengua y forma poéticas en el *Cancionero de Baena*, I. Inventario descriptivo de la escuela Gallego-Castellana», en *Miscellanea di Studi Ispanici*, Pisa: Università, 1969-1970.
- Perry, Ann Joubert Amary, *La passion des jongleurs. Texte établi d'après la «Bible des sept estaz du monde» de Geufroi de Paris*,

París: Beauchesne, 1981.

Polín, Ricardo, *Cancioneiro galego-castelán (1350-1450): Corpus lírico da decadencia*, La Coruña: Do Castro, 1997.

Quilis, Antonio, «Nebrija y Encina frente a la métrica», *Revista de Estudios Hispánicos*, 7 (1980), págs. 155-165.

Quis dabit, véase Ogier de Laodiceo.

Raby, F. J. E., *A History of Christian Latin Poetry from the Beginnings to the Close of the Middle Ages*, Oxford: Clarendon Press, 1927.

Raspi Serra, Joselita, «Le confraternite nella realtà strutturale ed urbana», en *Le laudi drammatiche umbre delle origini (Atti del V Convegno del Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale)*, Viterbo: Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1981, págs. 187-215.

Razzolini, L., ed., *La Passione di N. S. Gesù Cristo, poema attribuito a Giovanni Boccacci*, Bologna: Romagnoli, 1878 (*Scelta di curiosità letterarie inedite o rare della Commissione per i testi della lingua*, disp. CLXII).

Reinhardt, Klaus & Santiago-Otero, Horacio, *Biblioteca bíblica ibérica medieval*, Madrid: C.S.I.C., 1986.

Ribelles Comín, José, *Bibliografía de la lengua valenciana*, I, Madrid: Impr. de la Revista de Archivos, 1920.

Rico, Francisco, «El duelo que hizo la madre de Lorenzo Dávalos», en *Primera cuarentena*, Barcelona: Sirmio, 1982, págs. 63-64.

———, «Las endechas a la muerte de Guillén Peraza», en *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona: Crítica, 1990, págs. 95-158.

———, «Por Hepila famosa o cómo no editar el *Quijote*», en *Babelia*, suplemento de *El País*, 14-9-1996, págs. 16-19.

Richardson, Brian, *Print Culture in Renaissance Italy. The Editor and the vernacular Text 1470-1600*, Cambridge: U.P., 1994.

Riera i Sans, Jaume, «Catàleg d'obres en català traduïdes en castellà durant els segles XIV i XV», en las actas del *Segon Congrés Internacional de la Llengua Catalana*, Valencia: Institut de Filologia Valenciana, 1989, VIII, págs. 699-709.

Riquer, Martín de, *Història de la literatura catalana*, Barcelona:

- Ariel, 1964. 3 vols.
- Rivera, Gladys M., *Juan de Mena «Coplas de los siete pecados mortales» and First Continuation*, I, Madrid: Porrúa y Turanzas, 1982.
- Rodrigo Lizondo, Mateu, ed., *Les Corts Generals de Jerusalem: sermó al·legòric del segle XIV sobre la mort de Jesucrist*, Barcelona: Edicions del Mall, 1985 (*Biblioteca Escrinny, Col·leció de Textos Medievals Breus*, 8).
- Rodríguez, Isaías, «Autores espirituales españoles en la Edad Media», en *Repertorio de Historia de las Ciencias Eclesiásticas en España*, 1 (Salamanca: Universidad Pontificia, 1967), págs. 175-351.
- , «Autores espirituales españoles (1500-1572)», en *Repertorio de Historia de las Ciencias Eclesiásticas en España*, 3 (Salamanca: Universidad Pontificia, 1971), págs. 407-619.
- Rodríguez Puértolas, Julio, *Fray Íñigo de Mendoza y sus «Coplas de Vita Christi»*, Madrid: Gredos, 1968.
- , ed., *Íñigo de Mendoza, Cancionero*, Madrid: Espasa Calpe, 1968 (*Clásicos Castellanos*, 163).
- , *De la Edad Media a la edad conflictiva*, Madrid: Gredos, 1972.
- , ed., *Cancionero de fray Ambrosio Montesino*, Cuenca: Diputación Provincial, 1987.
- Roncaglia, Aurelio, *Principi e applicazioni di critica testuale*, Roma: Bulzoni, 1975.
- Ross, Ellen M., *The Grief of God. Images of the Suffering Jesus in Late Medieval England*, Oxford & Nueva York: Oxford University Press, 1997.
- Runnalls, Graham A., ed., *La Passion d'Anvergne*, Ginebra: Droz, 1982.
- Sáinz Rodríguez, Pedro, *La siembra mística del Cardenal Cisneros y las reformas en la Iglesia*, Madrid & Salamanca: F.U.E. & Universidad Pontificia de Salamanca, 1979.
- Salvador Miguel, Nicasio, ed., *El cancionero de Estúñiga*, Madrid: Alhambra, 1987.
- Sánchez Herrero, José, «El origen de las cofradías de Semana Santa o de Pasión en la Península Ibérica», *Temas Medievales*, 6 (1996), págs. 31-79.
- Sánchez Sánchez, Manuel Ambrosio, ed., *Un sermonario castellano medieval: el Ms. 1854 de la Biblioteca Universitaria de*

- Salamanca*, Salamanca: Universidad, 1999, 2 vols.
- Sandberg-Vavalà, Evelyn, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona, 1929 (reimpr. Roma: Multigrafica, 1980).
- Santos Otero, Aurelio de, *Los Evangelios apócrifos. Colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios, comentarios e ilustraciones*, Madrid: La Editorial Católica, 1963² (*Biblioteca de Autores Cristianos*, 148).
- Scoma, Isabella, ed., Domenico Cavalca, *Espejo de la cruz*, trad. Alonso de Palencia, Mesina: Edizioni di Nicolò, 1996.
- Schiller, Gertrud, *Iconography of Christian Art*, II. *The Passion of Jesus Christ*, trad. de Janet Seligman, Londres: Lund Humphries, 1972.
- Schmid, Beatrice, *Les «traduccions valencianes» del «Blanquerna» (Valencia 1521) i de la «Scala Dei» (Barcelona 1523). Estudi lingüístic*, Barcelona: Curial & Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988.
- Schutte, Anne Jacobson, *Printed Italian Vernacular Religious Books 1465-1550: A Finding List*, Ginebra: Droz, 1983.
- Segre, Cesare, «Crítica testuale, teoría degli insiemi e diasistema», en su *Semiotica filologica*, Turín: Einaudi, 1979, págs. 53-64.
- , «La natura del testo e la prassi ecdotica», en *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Atti del Convegno di Lecce 22-26 ottobre 1984*, Roma: Salerno, 1985.
- Severin, Dorothy S., «The Earliest Version of Diego de San Pedro's *La Pasión trobada*», *Romanische Forschungen*, 81 (1969), págs. 176-192.
- , ed., Diego de San Pedro, *La Pasión trobada*, Nápoles: Istituto Universitario Orientale, 1973.
- , «*La Pasión trobada*, de Diego de San Pedro, y sus relaciones con el drama medieval de la Pasión», *Anuario de Estudios Medievales*, 1 (1974), págs. 451-470.
- , «From the Lamentations of Diego de San Pedro to Pleberio's Lament», en Alan Deyermond y Ian Macpherson, *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, número especial de *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool: University Press, 1989, págs. 178-184.
- , «El cancionero didáctico de la Colombina», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanis-*

- tas, Barcelona: PPU, 1992, págs. 331-335.
- , ed., *Two Spanish Songbooks. The «Cancionero Capitul- lar de la Colombina» (SV2) and the «Cancionero de Egerton» (LB3)*, Liverpool & Sevilla: University Press & Institución Colombina, 2000.
- Severin, Dorothy S. & Keith Whinnom, eds., Diego de San Pedro, *Obras completas*, III, Madrid: Castalia, 1979 (*Clásicos Castalia*, 98).
- Severin, Dorothy S. & Fiona Maguire, «The Spanish Song- book Project», *Journal of the Institute of Romance Studies*, 1 (1992), págs. 49-57.
- Sharrer, Harvey, «The Life of St. Eustace in *Ho flos sanctorum em lingoagem portugues* (Lisbon, 1513)», en *Saint's and their Authors: Studies in Medieval Hispanic Hagiography in Honor of John K. Walsh*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990, págs. 181-196.
- Shepard, William P., ed., *La Passion provençale du manuscrit Didot, mystère du XIV^e siècle*, París: Honoré Champion, 1928.
- Staaff, Erik, ed., *Le laudario de Pise du Ms. 8521 de la Biblioth- èque de l'Arsenal de Paris*, I, Upsala-Leipzig: Otto Harrasso- witz, 1931.
- Stallings, Sister M. Jordan, ed., *Meditationes de Passione Christi olim Sancto Bonaventurae attributae. Edited from the Manuscripts with Introduction and Commentary*, Washington: Catholic University of America Press, 1965.
- Stallings-Taney, M., ed., *Iohannes de Caulibus meditationes vite Christi olim S. Bonaventuro attributae*, Turnhout: Brepols, 1997 (*Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis*, 153).
- Stanbury, Sarah, «The Virgin's Gaze: Spectacle and Trans- gression in Middle English Lyrics of the Passion», *PMLA*, 106 (1991), págs. 1083-1093.
- Sticca, Sandro, *The Latin Passion Play: Its Origins and Develop- ment*, Albany: State University of New York Press, 1970.
- , «The Literary Genesis of the Latin Passion Play and the *Planctus Mariae*. A New Christocentric and Marian Theology», en S. Sticca, ed., *The Medieval Drama*, Albany: State University of New York Press, 1972, págs. 49-63.
- Strong, E. B., «The *Rimado de Palacio*: López de Ayala's Rimed Confession», *Hispanic Review*, 37 (1969), págs. 439-451.
- Sullivan, Sister John, *A Study of the Themes of the Sacred Passion in Medieval Cycle Plays*, Washington: The Catholic Univer-

sity of America, 1943.

Surtz, Ronald E., «The 'Franciscan Connection' in the Early Castilian Theater», *Bulletin of the Comediantes*, 35 (1982-1983), págs. 141-152.

———, *Teatro medieval castellano*, Madrid: Taurus, 1983.

———, *Writing Women in Late Medieval and Early Modern Spain. The Mothers of Saint Teresa of Ávila*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995.

———, «Las Oras de los clavos de Constanza de Castilla», en *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media (Actas de las V Jornadas Medievales)*, ed. de Lilian von der Walde, Concepción Company & Aurelio González, México: Universidad Nacional Autónoma de México & El Colegio de México, 1996, págs. 157-168.

Szövérfy, J., «Kreislauf von Ideen und Bildern. Randbemerkungen zum mittelalterlichen Drama, zur Hymnendichtung und Ikonographie», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 77 (1961), págs. 289-298; y en *Psallat Chorus Caelestium. Religious Lyrics of the Middle Ages. Hymnological Studies and Collected Essays*, Berlín: Classical Folia Editions, 1983, págs. 366-375.

Theben, Hermann, ed., *Die altfranzösische Achtsilbnerredaktion der «Passion»*, Greiswald: F. W. Kunike & P. F. Wolfram, 1909.

Thomas, Henry, ed., Comendador Román, *Coplas de la Pasión con la Resurrección*, ed. en facsímile del incunable de Toledo, s. i. t., Londres: The British Museum, 1936.

Todesco, V., & A. Vaccari, & M. Vatasso, *Il Diatessaron in volgare italiano*, Roma: Tipografia Poliglota Vaticana, 1938.

Torroja Menéndez, Carmen, & María Rivas Palá, *Teatro en Toledo en el siglo XV; «Auto de la Pasión» de Alonso del Campo*, Madrid: Real Academia, 1977.

Trovato, Paolo, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna: Il Mulino, 1991.

Tubach, Frederic C., *Index Exemplorum. A Handbook of Medieval Religious Tales*, Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1981.

Tyllier, Jane Yvonne, «Passion Poetry in the *Cancioneros*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 62 (1985), págs. 65-78.

———, *Religious Elements in Fifteenth-Century Spanish Cancioneros*, tesis inédita, Universidad de Cambridge, 1985.

Ugolini, Francesco A., *Testi volgari abruzzesi del Duecento*, Turín: Rosenberg & Sellier, 1959.

Urquijo e Ibarra, Julio, «Del teatro litúrgico en el País Vasco: *La Pasión trobada* de Diego de San Pedro (representada en Lesaca en 1566)», *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 22 (1931), págs. 150-218.

Vaccari, Alberto, «Le Meditazioni della vita di Christo in volgare», en *Scritti di erudizione e di filologia*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1952, I, págs. 341-378.

Varanini, Giorgio, ed., *Cantari religiosi senesi del Trecento*, Bari: Laterza, 1965.

Varanini, Giorgio & Luigi Banfi, & Anna Ceruti Burgio, *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, Florencia: Leo S. Olschki, 1981-1985. 4 vols.

Vaz de Guimarães, Francisco, *Obra novamente feyta da muyto dolorosa Morte, e Payxão de N. Senhor Jesu Christo, conforme a escreverão os quatro Evangelistas*, Lisboa: Domingos Carneiro, 1559 [por 1659, fecha de la aprobación final].

Vázquez, Isaac, «San Bernardino de Sena y España. Notas para una historia de la predicación popular en la Castilla del siglo XV», *Antoniano*, 55 (1980), págs. 724-725.

Vernet, Félix, *La Spiritualité médiéval*, París: Bloud et Gay, 1929.

Vilches Vivanco, Fernando, ed., *El cancionero de los tres copistas [PN9]*, Palencia: Diputación Provincial, 1995.

Vindel, Francisco, *El arte tipográfico en España durante el siglo XV* Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales, 1945-1951. 8 vols.

Vögtlin, A., ed., *Vita beate Virginis Marie et Salvatoris rhythmica*, Tubinga: Litterarische Verein in Stuttgart, 1888.

Vries, Henk de, *Materia mirabile. Estudio de la composición numérico-simbólica en las dos obras contemplativas de Juan de Padilla, el Cartujano (1467?-1520). Con datos biográficos del poeta y apuntes sobre la composición numérica en otros autores*, Groningen: Universidad, 1972.

- Walther, H., «Versifizierte Paternoster und Credo», *Revue du Moyen-Age Latin*, 20 (1964), págs. 45-63.
- Wardropper, Bruce W., ed., *Cancionero espiritual (Valladolid, 1549)*, Valencia: Castalia, 1954.
- Whinnom, Keith, «The Religious Poems of Diego de San Pedro: their Relationship and their Dating», *Hispanic Review*, 38 (1960), págs. 1-15.
- , «The Printed Editions and the Text of the Works of Fray Íñigo de Mendoza», *Bulletin of Hispanic Studies*, 39 (1962), págs. 137-152.
- , «El origen de las comparaciones religiosas del Siglo de Oro: Mendoza, Montesino, Román», *Revista de Filología Española*, 46 (1963), págs. 263-285; también en su *Medieval and Renaissance Spanish Literature Selected Essays*, ed. A. Deyermond, W. F. Hunter & J. T. Snow, Exeter: University of Exeter Press, 1994, págs. 72-95.
- , «The Supposed Sources of Inspiration of Spanish Fifteenth-Century Narrative Religious Verse», *Symposium*, 17 (1963), págs. 268-291; también en su *Medieval and Renaissance Spanish Literature Selected Essays*, ed. A. Deyermond, W. F. Hunter & J. T. Snow, Exeter: University of Exeter Press, 1994, págs. 46-71.
- , ed., Diego de San Pedro, *Obras completas*, I. «Tractado de amores de Arnalte y Lucenda» y «Sermón», Madrid: Castalia, 1973.
- , *Diego de San Pedro*, Boston: Twayne, 1974.
- Wieck, Roger S., *Time Sanctified: The Books of Hours in Medieval Art and Life*, Nueva York: Braziller, 1988.
- Wilkins, Constance L., ed., Constanza de Castilla, *Books of Devotions / Libro de devociones y oficios*, Exeter: University of Exeter, 1998.
- Wilmart, André, *Auteurs spirituels et textes dévots du Moyen Âge latin. Études d'histoire littéraire*, París, 1932 (reimpr. París: Études Augustiennes, 1971).
- , «Le grand poème bonaventurien sur les sept paroles du Christ en croix», *Revue Bénédictine*, 47 (1935), págs. 235-278.
- Woolf, Rosemary, *The English Religious Lyric in the Middle Ages*, Oxford: Clarendon, 1968.

Young, Carl, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford: Clarendon Press, 1933. 2 vols.

Zarco Cuevas, Julián, *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial*, Madrid, 1924-1929. 3 vols.

———, «Sermón predicado en Murcia por S. Vicente Ferrer», *La Ciudad de Dios*, 148 (1927), págs. 122-147.

Ziino, Agostino, «Sequenza e laude: nuove tessere musicali per un'ipotesi», en *Le laudi drammatiche ombre delle origini (Atti del V Convegno del Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale)*, Viterbo: Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1981, págs. 229-239.

Zumthor, Paul, *Histoire littéraire de la France Médiévale. VIe-XIVe siècles*, París: P.U.F., 1954.

———, *La letra y la voz de la literatura medieval*, Madrid: Cátedra, 1989,

ÍNDICE¹

- ABRUZZI (región de los) 223, 225, 271
 Accarie, M. 463
 «Aclara sol divinab» 18, 19
Actas de Pilatos 353, 356
Adoratio Crucis 196
 Agosti, B. 398n, 463
 Agraz, Juan 391
 Agustín, santo 200
 ALBA DE TORMES 318n
 Albareda, A. M^a. 463
 Alcuino 251
 Alexiou, M. 470
 Alfano, G. 398n, 463
 Alfonso X 113n, 277, 321n
 Almazán, Miguel (converso) 230-233
 Alonso, A. 437n
 Alonso, D. 409n, 463
 «Alta reyna esclarecida» 19
 «Altos tronos tú mandaste» 19
 Álvarez Gato, Juan 244
 Álvarez de Villasandino, Alfonso 51n, 421, 426n, 431, 432-433
 Álvarez Pellitero, A. M^a. 20, 463
 Ambrosio, santo 203
 Andrés Martín, M. 300n, 331n, 463, 467
 Anselmo, A. J. 359n, 464
 Anselmo de Luca, santo, *vide* *Meditationes de gestis*
 Ps.-Anselmo, *vide* *Dialogus*
 Anselmo, santo 193
 Antoni, C. 464
 AQUILA 274
 Arcediano de Toro 421-422
 Asensio, E. 207n., 464
 Asís 274
Augats, senyos qui credets Deu lo payre, vide 'Plantos'
Auto de la Pasión 113n, 232, 300, 351, 355-358 (sentencia de Pilatos), 384, 389-390, 395-396 (sutura de *passio* y *lamentatio*), 413n, 426 (métrica)
 Avalor, D'A. S. 202n, 203n, 204n, 368n, 464
 «Ave digna de alabança» 18-19
 «Ave Maria, gratia plena», *vide* *Passione lombarda*
Ave, maris stella 424
 Ávila, Francisco de, *vide* 'Francisco de Ávila'
Ay, ten greus son nostras dolors, vide 'Plantos'
 Azáceta, J. M^a. 421-424n, 464
 Baena, Juan Alfonso de 51n, 424
 Baer, Y. 230n, 464
 Baier, W. 307n, 464
 Balasch, M. 464
 Baldelli, I. 269n, 464
 Balduino, A. 25n, 465
 Banfi, L. 222n, 389n, 405n, 417n, 465, 485
 Baños Vallejo, F. 253n, 465
 Barbieri, E. 288n, 314n, 465
 Barbón, J. A. 11-12
 Bartolomé de Pisa 206n

1. El índice que sigue incluye nombres propios de autores o personas citadas, en letra redonda; topónimos, en versalita; obras anónimas, en cursiva; y primeros versos, entrecorridos.

- Bataillon, M. 205
 Battuti de Módena, Compañía 277-285, 331, 403
 Baumstark, A. 234, 465
 Bautista Pérez, F. 353n, 429n, 468
 Ps.-Beda, *vide Meditatio de passione Christi*
 Beltrán, V. 301n, 464
 Benito Goerlich, D. 207n, 473
 Bennet, J. A. W. 465
 Benoît de Sainte-Maure, 266
 Berceo, Gonzalo de 293, 429, 438, 470; *Duelo de la Virgen*: 200-201, 204, 216, 253-254; *Milagros de nuestra Señora*: 321n
 Berenguer, Juan (converso) 230
 Bernardino de Siena, santo 220n
 Bernardo, Santo 193-194, 200-201, 213, 214, 343; *Vitis mystica*: 217, 364n
 Ps.- Bernardo, *vide* 'Ogier de Laodiceo'
 Bertoni, G. 275n, 279n, 280n, 285n, 294n, 331n, 380n, 465
 Bestul, Th. H. 200n, 208n, 210n, 217n, 219n, 233n, 234n, 253n, 283n, 361n, 369n, 375n, 404n, 465, 479
 Beyers, R. 215n, 465
 Biel de Basilea, Fadrique (impresor) 252
 Blake, W. 277n, 465
 Blecua, A. 7, 113n, 238n, 291n, 353-358, 389n, 427n, 465
 Bodenstedt, M. I. 465-466
 Bolzoni, L. 220n, 466
 Bradbury, N. M. 466
 Brambilla Ageno, F. 26n, 27n, 466
Breviario 203
 Brezzi, P. 466
 Brunel, C. 228n, 362n, 466
 Buenaventura, santo 206n, 235n, 311, 329, 333, 360n, 403, 466; *Lignum vitae*: 217; *Officium de Passione Domini*: 235, 247
 Burger, A. 466
 BURGOS 252
 Cal Pardo, E. 16n, 17n, 466
 Calderón, M. 295n, 466
Calila e Dimna 438
 Calveras, J. 466-467
 Campo, Alonso del, *vide* 'Auto de la Pasión'
 Canal, M. 228n, 467
Cancionero de Baena 51n, 59n, 421-423, 431
Cancionero de Estúñiga 426, 439
Cancionero de Hurus 306
Cancionero de Palacio 426
Cancionero Egerton [LB3] 244-247
Cancionero espiritual 250, 362n
 Canonici, L. 467
 Cañizares, Álvaro de 422n
 Carballo Picazo, R. 467
Carmina Burana, *vide* 'Pasiones de los Carmina Burana'
Carta que embió un buen religioso a una devota hermana 244-245, 296-297.
 Casas Homs, J. M^a. 467
 Castellani, C. 258n, 435n, 467
 Castrillo, C. 15n, 476
 Castro, A. 205
 Castro, M. de 206n, 467
 Castro, Pedro de (impresor) 206n
 Castro Caridad, Eva 195n, 196n, 197n, 467
 Catalina de Lancáster, reina de Castilla 422n
 Catalina de Siena, santa 241
 Cátedra, P. M. 201n, 207n, 213n, 227n, 230n, 239n, 291n, 301n, 314n, 338n, 345n, 353n, 373n, 390n, 414n, 417n, 424n, 426n, 429n, 467-468
 Cavalca, Domenico 220, 350n, 360n, 482

- Cejador, J. 35n, 468
 Cellucci, L. 207n, 468
 Centenera, Antonio de (impresor) 305
 Ceruti Burgio, A. 468, 486
 Cervantes, Miguel de 26n
 Cesáreo de Heisterbach 321n
 Cicerchia, Niccolò 287-290, 314, 315, 357, 380, 391.
 Cisneros, Cardenal, *vide* 'Jiménez de Cisneros'
 CIVIDALE, *vide* 'Plantos'
 Clarke, D. C. 37n, 38n, 45n, 429, 431n, 432n, 468
 Cohen, J. 283n, 468
 Colunga, fray Pedro de 422n
 Constanza de Castilla, *Libro de devociones y oficios*: 155n, 238-242, 290, 335n, 486
Contemplacio divine Passionis 207, 208, 221, 228-230, 253, 304, 449-462 (edición del texto)
 Contini, G. F. 25n, 221n, 468
 Cordone, Jacopo 206n
 Cornagliotti, A. 389n, 468
 Corti, M. 267n, 294n, 378n, 468
 Costa Giovangigli, O. 468
 Cremaschi, G. 468
- D'Ancona, A. 222n, 381n, 469
 Da Nembro, M. 469
 Dagenais, J. 238n, 469
 Dain, A. 26n, 469
 Darbord, M. 191n, 303n, 306n, 469
 De Bartholomæis, V. 221n, 222n, 273n, 274n, 275n, 288n, 378n, 381n, 469
 De Martino, A. 201n, 265n, 401n, 469
 De Nigris, C. 51n, 423n, 425n, 469
 Del Popolo, C. 269n, 469
 Delcorno, C. 220n, 469
 Delgado, F. 197n, 469
 Derbes, A. 469
- Destrucción de Jerusalén* 353
Detto de Passione 274
Devotione de Veneredi sancto 222-224, 381, 398
 Deyermond, A. 300n, 469
 Di Majo, I. 398n, 463
 Di Ninni, F. 258n, 329n, 369n, 370n, 435n, 469-470
 Di Stolfi, L. 470
Dialogus beatæ Mariæ et Anselmi de passione Domini 209-210, 239n, 261-263, 304, 343, 347, 375-376, 377, 464
 Dias, André 237, 295, 478
Diatessaron castellano 210n, 252, 323
Dicto de Passione 292, 329n
 Distelbrik, B. 470
 Donovan, R. B. 196, 384n, 470
 Dronke, P. 379n, 389n, 470
 Dueñas, Juan de 439
 Duriez, G. 470
 Dutton, B. 15, 17-20, 51n, 200n, 244n, 306n, 421n, 470, 479
- Edwards, R. 200n, 222n, 470
 Efferman, T. J. 474
 Eiján, S. 470
 Elia, P. 244n, 246n, 470
 Eiximenis, Francesc, *Ars prædicandi populo*: 225; *Vida de Jesucrist*: 213-214, 218, 225-226, 312, 361, 379n, 386, 401
 Encina, Juan de la 294, 346, 421n, 425, 438, 480; *Representación a la muy bendita Passión*: 238, 300, 389, 390
Enrique fi de Oliva, *vide* 'Historia...'
 Enrique II de Castilla 422n
 Enrique III de Castilla 422n
 Enrique IV de Castilla 239
 Epitus, *vide* *Historia del Infante Epitus*
 Ermini, F. 470
 Escavias, Pedro de 37n, 438
 ESCORIAL, Biblioteca del

- Monasterio 218n [Ms. b.I.7: 227n, 361n; Ms. K.III.7: 306n; Ms. M.II.6: 207, 253]
 ESTEIRO 16
Evangelio de Nicodemo 353, 356
- Faccioli, E. 381n, 470
 Faral, E. 257n, 471
 Faulhaber, Ch. 317n
 Fenollar, Bernat 344n
 Fernández de Jerena, Garci 423
 Fernández Jiménez, J. 471
 Fernández, Lucas, *Auto de la Pasión*: 300, 346, 389-390, 438
 Fernández, Melia 16n
 Fernando de Antequera 423n
 Ferrando, A. 474
 Filgueira Valverde, J. 201n, 471
 Fleming, J. 206n, 217n, 471
Flos sanctorum 55n, 210n, 252-253, 471
 Foix, familia 244
 Foerster, W. 471
 Forster, F. A. 255n, 256n, 260n, 354n, 370n, 435n, 471, 473
 Fortini, A. 471
 Foulché-Delbosc, R. 306n, 307n, 471
 Fradejas Lebrero, J. 216n, 471
 Francisco de Ávila 301n, 426, 467
 Frank, G. 209n, 256n, 259n, 268n, 363n, 372n, 392n, 435n, 471
 Freixas, M. 466
- García, M. 472
 García Craviotto, F. 472
 García de la Concha, V. 202n, 472
 García de Santa María, Gonzalo 230
 García, Gómez 331, 463
 García-Bermejo, M. M. 238n, 300n, 472
- «Gente che'n Cristo avete speranza» 332
 «Gentil niño Narciso» 423
 Germán, santo, Patriarca de Constantinopla 222n
 Gernert, F. 11
 Gerson, Juan 55n, 252, 472
 Gijssels, J. 215n, 465
 Gil de Zamora 321n
 Gillet, J. E. 472
 Gilson, É. 217n, 472
 Glorieux, J. 472
Glossa ordinaria 203
 Gobi, Juan 321n
 Gómez Bravo, A. M^a. 421n, 472
 Gómez Moreno, Á. 316n, 472
 Gómez, prior de San Salvador de Pedroso 16
 Gómez-Montero, J. 11
 González Cuenca, J. 51n, 470
 González, Isabel 423n
 Gonzálvez, R. 291n
 Gray, D. 149n, 155n, 472
 Greban, Arnould 479
 Green, O. H. 472
 Griffin, C. 472
 Grimaldi, G. 315n, 472
 GUALDO 274
 GUBBIO 274
 Guijarro Ceballos, J. 472
 Guillén de Segovia, Pero 438, 467
 Guisado, M. 251n, 473
- Hagenbach, Pedro (impresor) 218n
 Hamburger, J. F. 296n, 473
 Hardison, O. B. 234, 473
 Hauf, A. 206n, 207n, 208n, 218n, 473, 474
 Havet, L. 26n, 426
 Heinemann, S. 473
 Henríquez Ureña, P. 473
 Hernández González de Páiz, M^a. I. 12.
 Herrán, L. M^a. 191n, 473

- Herrera, Martín de 428-429, 432, 468
 Hesse, E. W. 473
 Heuser, W. 473
Historia de Enrique fi de Oliva 115n
Historia del Infante Epitus 244
Historia troyana polimétrica 391
 Hodapp, W. F. 219n, 309n, 473-474
 Hook, D. 353n, 474
 «Hora vos dic vera raizun» 202
Horas de la Cruz 233-248, 309, 341-342 (y SP)
Horas de nuestra Señora 474
 Huélamo de San José, A. M^a. 239n, 474
 Huerga, Á. 467
 Hugo de San Víctor 331
 Hurus, Pablo (impresor) 306
- Illingworth, R. N. 203n, 474
Imitatio Christi 329
 «Imperadore del mundo e re de gloria sancto» 330
Infancia Salvatoris 210-217, 229, 341n, 347, 350-351, 360, 385, 474
 Innocenti, M. 269n, 288n, 474
 Iriso, S. 466
 Isabel de Hungría, santa 215
 Isabel I de Castilla 219
 Izquierdo, J. 199n, 374n, 435n, 474
- Jacobo de Milán, *Stimulus amoris* 217-218
 Jacopo de Benavento 321
 Jacopone de Todi, *Donna de Paradiso*: 117n, 222, 378-379, 388, 389, 393
 Jauss, H. R. 199n, 234n, 254n, 474
 JERUSALÉN (leyendas de su destrucción) 353, 363
- Jiménez de Cisneros, Francisco 220
 Joaquín de Fiore 346
 Juan I de Castilla 422n
 Juan II de Castilla 51n, 422n
 Juan de Caulibus, *Meditationes vite Christi*: 205-209, 229, 241, 245, 260, 262-263, 266, 285, 333, 341, 342, 347, 350, 360, 379-380, 385, 396-397, 401, 440-441
 Juan Sánchez, Juan de (converso) 231
 Juan Sánchez, Luis de (converso) 231
- Kablitz, A. 11
 Kaiser, L. 193n
 Keiser, G. R. 474
 Kerkhof, M. 474
 König, B. 11
 Koroshak, B. 475
 Koschwitz, E. 471
 Künzle, P. 218n, 219n, 475
 Kuryluk, E. 363n, 475
- La Piana, G. 221n, 475
 Lacarra Ducay, M^a. J. 321n
Lamentatio, vide también 'Plantos'
 Lang, H. R. 421n, 475
 Långsfors, A. 475
 Lapesa, R. 475
 Latassa, F. 475
 Laudario de los Battuti 275-287, 297, 331, 403, 465
 Lazar, M. 256n, 475
 Lázaro Carreter, F. 421n, 475
 Le Gentil, P. 205
 León, Diego de 426n
 Leonor, reyna de Castilla 422n
 Leyva, Juan 315n, 475-476
 Li, Andrés de 83n, 242-243, 476
 Lilao Franca, Ó. 15n, 476
 Linder, A. 201n, 476

- Livre de la Passion* 209, 259-261, 268n, 340, 363, 371, 372, 386, 392, 435, 471
- LONDRES: British Library [4805.a.20: 206n]
- López, A. 206n, 476
- López de Ayala, Pero 421, 429, 431, 432
- López de Córdoba, Leonor 423n
- López Estrada, F. 205, 476
- López de Mendoza, Íñigo, Marqués de Santillana 15, 51n, 59n, 63n, 424n, 431; *Doctrinal de privados* 17-18, 23, 425; *Infierno de los enamorados* 426n
- López Morales, H. 356n, 421n, 476
- López Yepes, J. 197n, 202n, 476
- Ludolfo de Sajonia, *Vita Christi* 220, 251, 307, 357, 385-386, 478
- Luzón, Juan de 247-250, 314, 476
- Macdonald, A. 362n, 374n, 476
- Macpherson, I. 467
- MADRID: Biblioteca Nacional [Ms. 9526: 206]; Convento de la Visitación 213; Descalzas Reales 206n; Fundación Lázaro Galdiano [Ms. 30: 306n]; Real Academia de la Historia [Ms. 9/5809: 236-237, 316-323]; Real Biblioteca 15, 17; Santo Domingo el Real 240
- Madurell Marimon, J. M. 476
- Maggiani, S. 476-477
- Maguire, F. 424n, 477, 484
- Mâle, É. 477
- Malla, Felip de 464, 476, 480
- Mancini, F. 115n, 203n, 227n, 288n, 289n, 315n, 365n, 366n, 369n, 379n, 402n, 477
- Manetti, R. 155n, 332n, 477
- Manrique, Gómez 244, 345, 419; *Querrela de la gobernación*: 17; *Representación del Nacimiento*: 244, 338n, 414; *Lamentaciones hechas para la Semana Santa*: 396 (sutura entre *lamentatio* y *passio*), 410-416, 427 (métrica)
- Manrique, Jorge 244
- Manuel Lando, Ferrán 422n, 423
- Marcella, M. 479
- MARCHE, LE 374
- Marcuello, Pedro 346
- María de Aragón, reina de Castilla 239
- Marín Padilla, E. 230n, 231n, 477
- Martí Grajales, F. 477
- Martín, F. 474
- Martín, M. A. 191n, 478
- Martínez de Medina, Diego 422
- Martínez de Toledo, Alfonso 224, 356
- Martins, F. 400n, 478
- Martins, M. 237n, 295n, 400n, 414n, , 478
- Masser, A. 260n, 478
- Massip, J. F. 478
- Matteo da Prato 287. *Vide* también 'Cicerchia'.
- Mazzatinti, G. 121n, 478
- Mazzocchi, G. 33n, 101n, 301n, 350n, 353n, 363n, 395n, 478
- Meditatio de passione Christi per septem diei horas* 203, 233-235, 247-248, 465
- Meditationes alia* 270, 336-337, 377, 464
- Meditationes de gestis D. N. Jesu Christi* 270, 335-336, 340-341, 371, 376-377, 464
- Meersseman, G. G. 269n, 290n, 291n, 478
- Mena, Juan de 51n, 244, 307, 423n, 424, 426
- Mendoza, fray Íñigo de 15, 20, 346-347 (mecenazgo), 419; *Coplas [...] en que pone la Cena*

- [PM]: 301-306, 314-315, 316, 334, 343; *Regimiento de príncipes*: 19; *Sermón trobado*: 19, 22; *Vita Christi*: 18, 22, 23, 244, 246, 304, 418, 247
- Menéndez Pelayo, M. 478
- Menesto, E. 478
- Meseguer, J. 478
- Mey, Juan (impresor), 315
- Meyer, W. 234n, 235n, 256n, 478
- Millán, Agustín (impresor) 206n
- Miquel, Pere (impresor) 206n
- Miquel y Planas, R. 478-479
- Miraglosde Nuestra Señora* 216
- Monstra te esse matrem, vide Ave, maris stella*
- Montaldo, A. 253
- Monte, Lope del 423
- MONTECASSINO, *vide* 'Pasión de Montecassino'
- Monteiro, Lopo 17
- Montesino, Ambrosio 155n, 210n (*extensio*), 220, 251, 307, 314, 321n, 418, 438, 479; *vide* también Ludolfo de Sajonia
- Montoro, Antón de 59n
- Moraña, Alfonso de 422n
- Mohr, M. 11
- Morreale, M. 24n, 238n, 479
- Mors Pilati* 353
- «Muerte que a todos combidas» 423
- Mushacke, W. 200n, 361n, 401n, 479
- «Muy glorioso contenplan» 18, 28, 29
- Navarro Tomás, T. 421n, 479
- Nicolás de Verona 257-258, 260, 329n, 368-370, 372, 435
- Niebla, Conde de 423n
- Noomen, W. 257n, 479
- Norti-Gualdani, E. 306n, 307n, 308n, 479
- Norton, F. J. 206n, 306n, 479
- «O mundo triste mortab» 20
- Obsecro te, Domina* 322
- Ogier de Laodiceo, *Quis dabit*: 200-201, 241, 253, 261-263, 265, 304, 361, 369, 371, 375, 377, 382, 400-401, 465, 479
- «Oimè trista tapinella» 155n
- Oliger, L. 479
- Olivetto, G. 353n, 429n, 468
- Oroz Reta, J. 479
- Ortigas, el Viejo (converso) 230
- Ortiz, Alfonso 220
- «Oymè, Çudei, la crudelle gente» 282-283
- Pacini, G. P. 478
- Padilla, Juan de, el Cartujano, *Retablo de la vida de Cristo*: 105n, 210n (*extensio*), 243 (y Horas), 306-314, 357-360 (sentencia de Pilatos), 386 & 396 (sutura entre *Passio* y *lamentatio*), 417n, 471, 480
- «Padre nuestro poderoso» 19
- Páez de Ribera, Ruy 422
- Painter, G. D. 252n, 480
- Palamós, Condesa de 251
- Palencia, Alonso de 220, 350n, 482
- Palma, Bachiller 346
- PALMADEMALLORCA, *vide* 'Plantos'
- Palomeque, Diego de 426n
- Paris, G. 480
- Pascual, J. A. 437n
- Pasión de la Academia [PA]* 308, 316-323, 331, 335-336, 340-341 (plan inicial contemplativo), 343, 426 (métrica), 434n
- Passio* de Montecassino 196, 197-198, 281, 368-369
- Passió* occitano-catalana 373
- Passion* de Autun 256
- Passion de Clermont-Ferrand* 195n, 202-203, 254, 257, 275, 366,

- 369, 386, 417n
Passion del Palatinus 256, 373
Passion des Jongleurs 254-257, 329n, 363, 370, 373, 375-376n, 386, 435
Passione calabra 479
Passione de Revello 389, 405
Passione di Cristo 121n
Passione lombarda 267-268, 273, 293, 378
Passione lombarda tardía 389
Passiones de los Carmina Burana 196, 197, 198
 Pauphilet, A. 480
 Pedraza, García de 426n
 Pedro Comestor 252, 354n
 Pelaez, M. 274n, 292n, 329n, 480
 Pelay Briz, F. 480
 Perarnau, J. 480
 Pérez de Guzmán, Fernán 244, 424-425
 Pérez Gómez, A. 314n, 315n, 480
 Pérez Patiño, Gómez 423
 Pérez Priego, M. Á. 238n, 396n, 411n, 480
 Perrián, B. 480
 Pero Sánchez, Juan de (converso) 231
 Perry, A. J. A. 255n, 256n, 354n, 370n, 375-376n, 435n, 480-481
 PERUGIA 275
 Petrarca, Francesco 440
Pianto, vide *Plantos*
 Pigouchet (impresor) 235
 Pilatos (*sentencia*) 232, 353-357
 Pisan, Christine de 237
 «Plançi, Maria, cum dolore» 283-284
 Plantos: *Augats, senyos qui credets Deu lo payre*: 199, 373-374, 435, 474; *Ay, ten greus son nostras dolors*: 197; *Lamentatio beate Marie de filio*: 270-271, 374; *Pianto delle Marie*: 270, 271-273, 279-280, 281, 374; *Planctus ante nescia*: 399n; *Planctus Mariæ* de Cividale 196, 405; *Planctus Mariæ* de Mallorca 196-197, 383-384, 405; *Planctus Mariæ* de Tolouse: 196; *Quis dabit*, vide *Ogier de Laodiceo*
Planctus ante nescia, vide 'Plantos'
Poema de Alfonso XI 113n, 432
 Polín, R. 16n, 481
 «Príncipe muy soberano» 19
 Pulci, Bernardo 314

 Quilis, A. 481
Quis dabit, vide 'Ogier de Laodiceo'

 Raby, F. J. E. 234n, 481
 Ramírez Pagán, Diego 315, 480
 Raspi Serra, J. 481
 Raynane, G. 480
 Razzolini, L. 481
 Reinhardt, K. 206n, 481
 REMECIL 16
 Requesens, Estefanía de 251
 REVELLO, vide 'Passione de Revello'
 Reyes Católicos 418
 Ribelles Comín, J. 481
 Rico, F. 26n, 424n, 481
 Richardson, B. 26n, 481
 Riera i Sans, J. 481
 Riquer, M. de 481
 Rivas Palá, M. 314n, 353n, 355n, 384n, 396n, 427n, 484
 Rivera, G. M. 426n, 481-482
 Rodrigo Lizondo, M. 482
 Rodríguez, I. 483
 Rodríguez Puértolas, J. 155n, 301n, 363n, 483
 Rodríguez-Moñino, A. 314, 476
 Roig de Corella, Joan 478
 Rolle, Richard 310n, 329
 Román, Comendador Diego,

- Coplas contra el mundo*: 19-20, 24, 31n, 192, 208-209 (*extensio*); *Coplas de la Pasión y la Resurrección*: 15, 20, 33n, 246, 300, 301-302, 314 (imprensa), 316, 322-323, 334-335 (coplas preliminares), 343, 346-347 (mecenazgo), 348ss (reelaboración de modelos pasionales), 357 (sentencia de Pilatos), 395 (sutura entre *Passio* y *lamentatio*), 418-419, 420 (métrica), 484
- Roncaglia, Aurelio 25n, 482
- Ross, E. M. 193n, 208n, 232n, 233n, 264n, 482
- Rufo, santo 199
- Ruggiero Appuliese 275, 287
- Ruiz, E. 22n, 316n
- Ruiz, Juan, *Libro de buen amor*: 238, 254, 288-295, 421, 438, 465
- Runnalls, G. A. 482
- Sáinz Rodríguez, P. 207n, 482
- SALAMANCA: Biblioteca Universitaria 220 [Ms. 2139: 15-24]; Colegio de Cuenca 17
- Salvador Miguel, N. 439n, 482
- SAN MARTÍN DE CANIGÓ 213
- San Pedro, Diego de, *Pasión trobada*: 55n, 63 n, 103n, 192, 208-213 (*extensio*), 226-227 (*lamentatio Mariae*), 245, 246, 287, 300-301, 311, 314 (imprensa), 316, 322-323, 334 (coplas prologales), 342-346 (dedicatoria y envío), 346-347 (mecenazgo), 348ss (reelaboración de modelos pasionales), 357 (sentencia de Pilatos), 373 (y teatro), 385-388 (sutura entre *Passio* y *lamentatio*), 391, 395, 398-400 (*lamentatio*), 406n, 409-410, 412-415, 416-417, 419, 420 & 427 (métrica); *Angustias de la Virgen*: 356, 418
- Sánchez, Alonso (converso) 232
- Sánchez Calavera, Ferrán 423
- Sánchez Herrero, J. 155n, 224n, 295n, 482
- Sánchez Pérez, María 353n, 429n, 468
- Sánchez Sánchez, M. A. 227n, 482-483
- Sandberg-Vavalà, E. 483
- Santa Cruz, Gaspar de (converso) 231
- Santa Cruz, Juan de (converso) 231
- Santa Fe, Pedro de 426n
- SANTA MARÍA DEL VADO (ermita) 290-293
- SANTANDER: Biblioteca Menéndez Pelayo 218n, 253n
- Santiago Otero, H. 206n, 480-481
- Santillana, Marqués de, *vide* Íñigo López de Mendoza
- Santos Otero, A. 353n, 356n, 483
- Schiller, G. 483
- Schutte, A. J. 214n, 314n, 483
- Scoma, I. 219n, 350n, 483
- Scovadori, Guido degli 285-287, 329, 330, 380
- Schmid, B. 26n, 483
- Segorbe, Duquesa de 315
- Segre, C. 25n, 483
- Seligman, J. 482
- «Señor noble confesor» 17, 447
- Serrano, Juan (vecino de Alba de Tormes) 318n
- Severin, Dorothy S. 63n, 103n, 149n, 209n, 210n, 210n, 244n, 245n, 246n, 296-297n, 300n, 301n, 314n, 424n, 427n, 477, 483-484
- Sharrer, H. 484
- Shepard, W. P. 252n, 484
- Sheppard, L. A. 374n, 479
- SIENA 270

- Simeón 204n, 366 (angustias)
Southern Passion 259-260
 Sosa, Juana de 422n
 Staaf, E. 484
Stabat Mater dolorosa 149n, 275, 381
 Stallings-Taney, M. 206n, 209n, 229n, 333n, 341n, 360n, 364n, 379n, 440n, 441n, 484
 Stanbury, S. 484
 Sticca, S. 193n, 195n, 197n, 355n, 369n, 484
Stimulus amoris, vide 'Jacobo de Milán'
 Strong, E. B. 485
 Sullivan, J. 484-485
 Surtz, R. E. 239n, 485
 Suso, Enrique de, *Horologium sapientiae* 218-219, 329, 360n
 Szövérfy, J. 485
- Talavera, Hernando de 218
 Tapia, Juan de 426n
 Theben, H. 254n, 255n, 329n, 354n, 370n, 375-376n, 485
 Thomas, H. 485
 Todesco, V. 252n, 485
 TOLEDO 434
 TOLOUSE, *vide* 'Plantos'
 Tomás de Aquino, santo 193
 Torre, Fernando de 426n
 Torroja, Menéndez, C. 314n, 353n, 355n, 384n, 396n, 427n, 485
 Trovato, P. 26n, 485
 Tubach, F. 321n, 485
 Tyllier, J. Y. 485-486
- Ubertino de Casale, *Arbor vitae crucifixæ Jesu.* 219, 404n
 Ugolini, F. A. 270, 271n, 275n, 280n, 374n, 413n, 486
 URBINO 378
 Uría Maqua, I. 253n, 465
 Urquijo e Ibarra, J. 314n, 486
- Vaccari, A. 214n, 252n, 484, 486
 Valbuena, Á. 307n
 Valencia, fray Diego de 423
 Valencia, J. O. 473
 Valera, Diego de 426n
 Valero Moreno, J. M. 353n, 429n, 468
 Varanini, G. 267n, 269n, 270n, 271n, 287n, 357n, 380n, 486
 Varazze, Jacopo de 253, 311n, 363
 Varey, J. E. 307n
 Vatasso, M. 252n, 484
 Vaz, Francisco 359-360, 414-415, 486
 Vázquez, I. 486
 Vélez de Guevara, Pero 422
 VENECIA: Biblioteca Marciana 259
 «Venete tucte, o creature grate» 222
 Vernet, F. 486
 Verona, Nicolás de, *vide* Nicolás de Verona
 Verónica 363
 «Vexilla Regis prodeunt» 105n
 «Vy thesoros ayuntados» 18
 Viana, Maestre 233
 Vicente Ferrer, santo 227-228, 253, 341, 362
 Vidal, Alfonso 422n
 Vidal de Noya, Francisco 438
 Vilches, F. 424n, 486
 Villasandino, *vide* Alfonso Álvarez de Villasandino
 Villena, Enrique de 292, 438
 Villena, Sor Isabel de 344-345n
 Vindel, F. 217n, 252v, 486
Vindicta Salvatoris 353
Visión de san Pablo 216
Vita beate Virginis Marie et Salvatoris rhythmica 209, 215, 216, 260-266, 377, 401, 417n, 485
 Vögtlin, A. 260n, 262n, 263n, 265n, 377n, 486
 Vostre, Simon (librero) 236

- Vries, H. de 307n, 486
- Walther, H. 487
- Waltman, F. 474
- Wardropper, B. W. 250n, 362n, 417n, 487
- Whinnom, K. 63n, 149n, 191n, 204, 205n, 207n, 208, 209n, 210n, 220, 301, 363n, 427n, 441n, 484, 487
- Wieck, R. S. 233n, 486
- Wilkins, C. 155n, 239n, 240n, 241n, 290n, 335n, 362n, 487
- Wilmart, A. 234n, 435n, 487
- Woolf, R. 155n, 193n, 264n, 487
- Young, K. 196n, 197n, 383n, 399n, 405n, 488
- ZARAGOZA 230, 250
- Zarco Cuevas, J. 228n, 362n, 488
- Ziino, A. 488
- Zumthor, P. 202n, 434, 442n, 488
- Zúñiga, Luis de 251



*Este libro se acabó de imprimir en el día
treinta de abril del año dos mil uno.*

*Se han tirado solamente
doscientos cincuenta
ejemplares.*



PUBLICACIONES DEL SEMYR

SERIE CHICA

- 1 Eugenio ASENSIO, *El erasmismo y las corrientes espirituales afines. Con una carta prólogo de Marcel Bataillon*. 2000.
- 2 Fernando BOUZA, *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*. 1999. Agotado.
- 3 Pedro M. CÁTEDRA & Jesús D. RODRÍGUEZ VELASCO, *Creación y difusión de «El baladro del sabio Merlín»*. 2000.
- 4 Domingo YNDURÁIN, *Las querellas del Buen Amor. Lectura de Juan Ruiz*. 2001.

CATÁLOGO DE LA PREDICACIÓN HISPANA

- 1 Manuel A. SÁNCHEZ, *La primitiva predicación española medieval*. 2000.
- 2 Pedro M. CÁTEDRA, *Los sermones medievales en romance de la Real Colegiata de San Isidoro de León*. En prensa.

DOCUMENTA

- 1 Pedro M. CÁTEDRA, *Poesía de Pasión en la Edad Media. El cancionero de Pero Gómez de Ferrol*. 2001.
- 2 Antoni ROSSELL, *La obra poética y musical de Gaucelm Faidit*. 2001.
- 3 Pedro M. CÁTEDRA, Juan Miguel VALERO, Francisco BAUTISTA, Georgina OLIVETTO, María SÁNCHEZ, *Las «Istorias de la divinal vitoria y nueva adquisicióón de la muy insigne cibdad de Orán» de Martín de Herrera*. En preparación.

INVENTARIO

- 1 Vicente BÉCARES, *La compañía de libreros de Salamanca (1530-1534)*. 2001.

