

Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica



Coordinado por CARLOS ALVAR

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2015

© *Cilengua. Fundación de San Millán de la Cogolla*

© *de los textos: sus autores*

I.S.B.N.: 978-84-943903-1-9

D. L.: LR. 994-2015

IBIC: DSBB 1DSE 1DSP

Impresión: Kadmos

Impreso en España. Printed in Spain

ÍNDICE

El unicornio como animal ejemplar, en cuentos y fábulas medievales	15
BERNARD DARBORD	
A lenda dos Sete Infantes e a historiografia: ancestralidade e tradição	37
MARIA DO ROSÁRIO FERREIRA	
Notas coloccianas sobre Alfonso X y cierta «Elisabetta»	65
ELVIRA FIDALGO	
Las humanidades digitales en el espejo de la literatura medieval: del códice al Epub	95
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS	
La literatura perdida de Joan Roís de Corella: límites, proceso y resultados de un catálogo	123
JOSEP LLUÍS MARTOS	
Los florilegios latinos confeccionados en territorios hispánicos	147
MARÍA JOSÉ MUÑOZ JIMÉNEZ	
De cómo Don Quijote dejó de ser cuerdo cuando abominó de Amadís y de la andante caballería, con otras razones dignas de ser consideradas	173
JUAN PAREDES	
Amor, amores y concupiscencia en la «Tragedia de Calisto y Melibea» en los albores de la temprana edad moderna	191
JOSEPH T. SNOW	
Nájera, 1367: la caballería entre realidad y literatura	211
ALBERTO VÁRVARO (†)	

El reloj de Calisto y otros relojes de <i>La Celestina</i>	225
ÁLVARO ALONSO	
De Galaor, Floristán y otros caballeros	239
CARLOS ALVAR	
<i>Ajuda</i> y argumentación en el debate <i>Cuidar e Sospirar</i>	257
MARIA HELENA MARQUES ANTUNES	
Traducir y copiar la materia de Job en el siglo xv	267
GEMMA AVENOZA	
Aproximación a un tipo literario a través de su discurso: de Trotaconventos a <i>Celestina</i>	279
ALEJANDRA BARRIO GARCÍA	
El <i>Romance de Fajardo</i> o <i>del juego de ajedrez</i>	289
VICENÇ BELTRAN	
Reflexiones en torno a la transmisión, pervivencia y evolución del mito cidiiano en el <i>heavy metal</i>	303
ALFONSO BOIX JOVANÍ	
Del <i>Bursario</i> de Juan Rodríguez del Padrón a <i>La Celestina</i> . Ovidio, heroínas y cartas	317
MARÍA E. BREVA ISCLA	
Las limitaciones de la fisiognómica: la victoria del sabio (Sócrates e Hipócrates) sobre las inclinaciones naturales	341
JUAN MANUEL CACHO BLECUA	
El final de la <i>Estoria de España</i> de Alfonso X: el reinado de Alfonso VII .	365
MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ	
Primacía del <i>amor ex visu</i> y caducidad del <i>amor ex arte</i> en <i>Primaleón</i>	391
AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS	
Poesía religiosa dialogada en el <i>Cancionero general</i>	405
CLAUDIA CANO	
Comedias líricas en la Hispanoamérica colonial. Otro testimonio de la pervivencia y trasmisión de motivos medievales a través del teatro musical. El caso de «Las bodas de enero y mayo»	417
SOFÍA M. CARRIZO RUEDA	

Sabiduría occidental-sabiduría oriental: Sorpresas terminológicas	429
CONSTANCE CARTA	
De la cabalgata a la sopa en vino: trayectoria épica del motivo profético en algunos textos cidianos	439
PÉNÉLOPE CARTELET	
El animal guía en la literatura castellana medieval. Un primer sondeo	463
FILIPPO CONTE	
A linguagem trovadoresca galego-portuguesa na <i>Historia troyana polimétrica</i>	481
CARLA SOFIA DOS SANTOS CORREIA	
Alfonso X el Sabio, el rey astrólogo. Una aproximación a los <i>Libros del saber de astronomía</i>	493
M ^a DEL ROSARIO DELGADO SUÁREZ	
La literatura artúrica en lengua latina: el caso de «De ortu Walwanii nepotis Arturi»	501
MARÍA SILVIA DELPY	
Los consejos aristotélicos en el <i>Libro de Alexandre</i> : liberalidad, magnificencia y magnanimidad	513
MARÍA DÍEZ YÁÑEZ	
Exaltación cruzada y devoción jacobea en el <i>Compendio</i> de Almela	537
LUIS FERNÁNDEZ GALLARDO	
«Noticias del exterior» en las <i>Crónicas</i> del Canciller Ayala	559
JORGE NORBERTO FERRO	
Las artes visuales como fuente en la obra de Gonzalo de Berceo	569
SARAH FINCI	
Narratividad teatral en Feliciano de Silva	577
JUAN PABLO MAURICIO GARCÍA ÁLVAREZ	
Iconotropía y literatura medieval	593
CÉSAR GARCÍA DE LUCAS	
La recepción del legendario medieval en la novela argentina	607
NORA M. GÓMEZ	

Las tres virtudes de santa Oria en clave estructural	623
JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ	
Las alusiones carolingias en la búsqueda del Grial y las concepciones cíclicas de los relatos artúricos en prosa	637
SANTIAGO GUTIÉRREZ GARCÍA	
De la ferocidad a la domesticación: funciones del gigante y la bestia en el ámbito cortesano	659
MARÍA GUTIÉRREZ PADILLA	
El <i>Ars moriendi</i> y la caballería en el <i>Tristán de Leonís</i> y el <i>Lisuarte de Grecia</i> de Juan Díaz	673
DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA	
Algunas consideraciones sobre la <i>Introducción</i> de Pero Díaz de Toledo a la <i>Esclamación e querella de la governaçión</i> de Gómez Manrique	695
ANA M ^a HUÉLAMO SAN JOSÉ	
Las prudencias en el pensamiento castellano del siglo xv	715
MÉLANIE JECKER	
«El mar hostil» en el <i>Milagro XIX</i> de Berceo y en la Cantiga de Meendinho	731
SOFÍA KANTOR	
La <i>Hystoria de los siete sabios de Roma</i> [Zaragoza: Juan Hurus, ca.1488 y 1491]: un incunable desconocido	755
MARÍA JESÚS LACARRA	
La difesa del proprio lavoro letterario. Diogene Laerzio, Franco Sacchetti e Juan Manuel	773
GAETANO LALOMIA	
El paraíso terrenal según Cristóbal Colón	789
VÍCTOR DE LAMA	
«Ca sin falla en aquella sazón se començaron las justas e las batallas de los cavalleros andantes, que duró luengos tiempos». El inicio del universo artúrico en el <i>Baladro del sabio Merlín</i>	809
ROSALBA LENDO	

Construyendo mundos: la concepción del espacio literario en don Juan Manuel	821
GLADYS LIZABE	
¿Un testimonio perdido de la poesía de Ausiàs March?	835
MARIA MERCÈ LÓPEZ CASAS	
Notas para el estudio de García de Pedraza, poeta de Cancionero	847
LAURA LÓPEZ DRUSETTA	
<i>Adversus deum</i> . Trovadores en la frontera de la <i>Cantiga de amor</i>	861
PILAR LORENZO GRADÍN	
La pregunta prohibida y el silencio impuesto en el <i>Zifar</i> (<i>C400. Speaking tabu</i>)	879
KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL	
Prácticas de lectura en la Florencia medieval: Giovanni Boccaccio lee la <i>Commedia</i> en la iglesia de santo Stefano Protomartire	889
SARAH MALFATTI	
La tradición manuscrita de Afonso Anes do Coton (XIII sec.): problemas de atribución	901
SIMONE MARCENARO	
Un testimonio poco conocido de las <i>Coplas que hizo Jorge Manrique a la muerte de su padre</i> : la impresión de Abraham Usque (Ferrara, 1554)	917
MASSIMO MARINI	
Psicología, pragmatismo y motivaciones encubiertas en el universo caballeresco de <i>Palmerín de Olivia</i>	941
JOSÉ JULIO MARTÍN ROMERO	
El <i>Epithalamium</i> de Antonio de Nebrija y la <i>Oratio</i> de Cataldo Parisio Sículo: dos ejemplos de literatura humanística para la infanta Isabel de Castilla	955
RUTH MARTÍNEZ ALCORLO	
Propuesta de estudio y edición de tres poetas del <i>Cancionero de Palacio</i> (SA7): Sarnés, Juan de Padilla y Gonzalo de Torquemada	973
PAULA MARTÍNEZ GARCÍA	

«Contesçió en una aldea de muro bien çercada...» El «Enxiemplo de la raposa que come gallinas en el pueblo», en el <i>Libro de buen amor</i>	987
MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA	
La obra de Juan de Mena en los <i>Cancioneros del siglo XV</i> . De los siglos XIX y XX. Recopilación e inerrancia	999
MANUEL MORENO	
Para uma reavalição do cânone da dramaturgia portuguesa no séc. XVI ..	1023
MÁRCIO RICARDO COELHO MUNIZ	
La tradición literaria y el refranero: las primeras colecciones españolas en la Edad Media	1037
ALEXANDRA ODDO	
Paralelismos entre el cuerpo femenino y su entorno urbano en la prosa hebrea y romance del siglo XIII	1051
RACHEL PELED CUARTAS	
Los gozos de Nuestra Señora, del Marqués de Santillana	1061
MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO	
Medicina y literatura en el <i>Cancionero de Baena</i> : fray Diego de Valencia de León	1073
ISABELLA PROIA	
Matrimonio y tradición en <i>Curial e Güelfa</i> : el peligro de la intertextualidad ..	1091
ROXANA RECIO	
«Pervivencia de la literatura cetrera medieval. Notas sobre el estilo del <i>Libro de cetrería</i> de Luis de Xapata»	1113
IRENE RODRÍGUEZ CACHÓN	
Las <i>imágenes agentes</i> de <i>Celestina</i>	1125
AMARANTA SAGUAR GARCÍA	
Los «viessos» del <i>Conde Lucanor</i> : del manuscrito a la imprenta	1137
DANIELA SANTONOCITO	
Juan Marmolejo y Juan Agraz: proyecto de edición y estudio de su poesía	1157
JAVIER TOSAR LÓPEZ	
A verdadeira cruzada de María Pérez «Balteira»	1167
JOAQUIM VENTURA RUIZ	

«Prísolo por la mano, levólo pora'l lecho». Lo sensible en los *Milagros de Nuestra Señora* 1183

ANA ELVIRA VILCHIS BARRERA

Para la edición crítica de la traducción castellana medieval de las *Epistulae morales* de Séneca encargada por Fernán Pérez de Guzmán 1195

ANDREA ZINATO

POESÍA RELIGIOSA DIALOGADA EN EL *CANCIONERO GENERAL*

CLAUDIA CANO

*Instituto de Educación Superior «Dr. Salvador Calafat».
Universidad Nacional de Cuyo*

Resumen: Del *Cancionero de Baena* al *Cancionero General* de 1511 se percibe un cambio en la poesía religiosa que afecta a temas, formas e intención (Moreno y Rodado Ruiz, 2000). Respecto de los temas, cobra interés la figura de Cristo, su nacimiento y pasión y junto a Él, los personajes vinculados a su vida, en especial, su Madre (Darbord, 1965). En cuanto a la forma, es notorio el abandono del debate teológico. Ya no se escudriña el misterio, como en el *Cancionero de Baena*, sino que se lo acepta sin discusión. Por ende, el género de la pregunta y la respuesta cede paso a canciones, villancicos y decires, aptos para vehicular composiciones laudatorias, ruegos u ofrecimientos (Moreno y Rodado Ruiz, 2000).

Sin embargo, entre la poesía religiosa del *Cancionero General* de 1511, se encuentra una variante de la poesía dialogada designada como «debates ficticios» (Le Gentil, 1949-1953; Cummins, 1965). Se trata de poemas escritos en estrofas alternadas, compuestos por un único poeta que cede la voz a dos o más interlocutores. El propósito de este trabajo es examinar las composiciones «Sois vos, Reina, aquella estrella» (ID 6074) de Nicolás Núñez y «No lloréis Madre» (ID 6058) de Sazedo a fin de valorar sus innovaciones respecto de la temática religiosa, la forma y la intencionalidad.

Palabras clave: poesía religiosa, *Cancionero General*, poesía dialogada, Sazedo, Núñez.

Abstract: It is perceived a change in the religious poetry from the *Cancionero de Baena* to the *Cancionero general* of 1511, that concerns topics, forms and intention (Moreno y Rodado Ruiz, 2000). As regards the topics, Christ is the main figure, his birth and passion and together with HIM, prominent

figures linked to his life, specially his Mother (Darbord, 1965). It is evident the desertion of theological discussion about the form. Already the mystery is not scrutinized, as in *Cancionero de Baena*, but it is accepted without discussion. Therefore, the genre of the question and the answer gives away to the songs, villancicos and decires suitable to guide laudatory compositions, requests or offerings (Moreno y Rodado Ruiz, 2000).

However, between Marian poetry and *Cancionero General* of 1511, it is found a variant in the dialogued poetry designated as «fictitious debates» (Le Gentil, 1949-1953; Cummins, 1965). It's about poems written in alternated strophes composed by only a poet who gives the voice to two or more speakers. The purpose of this work is to examine the compositions «Sois vos, Reina, aquella estrella» (ID 6074) of Nicolás Núñez y «No lloréis Madre» (ID 6058) of Sazedo in order to value his innovations about religious matter, the form and premeditation.

Keywords: religious poetry, *Cancionero General*, dialogued poetry, Sazedo, Núñez.

Del *Cancionero de Baena* al *Cancionero General* de 1511 se percibe, como advierten Manuel Moreno y Ana M. Rodado Ruiz, un cambio en la poesía religiosa que afecta a temas, formas e intención¹. El propósito de este trabajo es examinar las composiciones «Sois vos, Reina, aquella estrella» (ID 6074)² de Nicolás Núñez y «No lloréis Madre» (ID 6058) de Sazedo a fin de valorar sus innovaciones respecto de la forma poética, la temática religiosa y la intencionalidad.

Michel Darbord indica que en la época de los Reyes Católicos se verifica un cambio notable en la espiritualidad castellana. Hay un vivo interés por la vida de Cristo y por las secciones de los Evangelios que se ocupan de su nacimiento y pasión. Se evidencia también la predilección por las personas que rodearon a Jesús como la Virgen, los apóstoles, y María Magdalena. También fue figura favorita San Francisco por su vinculación directa con la cruz³.

1. Cfr. Manuel Moreno y Ana M. Rodado Ruiz, «Las polémicas teológicas en los cancioneros», en Alan Deyermond (ed.), *Proceedings of the Tenth Colloquium*, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 2000, p. 48.
2. Ofrezco la clave identificatoria proporcionada por Brian Dutton en *El cancionero del siglo xv*, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo xv, 1990-1991, 7 vols.
3. Michel Darbord, *La poésie religieuse espagnole des Rois Catholiques à Philippe II*, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1965, p. 15.

Miguel Ángel Pérez Priego sostiene que los cambios responden, en gran medida, a nuevas orientaciones de la piedad de la *Devotio Moderna*⁴. Este movimiento, nacido en los Países Bajos a fines del siglo xiv, apela a la emotividad, el sentimiento y la subjetividad en lugar de la especulación racional⁵. Para Tomás de Kempis⁶ la devoción exige un completo desprecio del mundo y de la ciencia. La práctica devota se centra entonces en lograr la imitación de Cristo a través del ejercicio de las virtudes. El hombre tiene que alcanzar la unión con Dios a través de su esfuerzo personal, mediante ejercicios espirituales individuales, subjetivos y afectivos. La verdadera imitación de Cristo consiste, fundamentalmente, en acompañarlo en el desconsuelo y en el dolor⁷.

Este cambio de sensibilidad⁸ tiene su correlato en el arte, que se caracteriza, según Louis Gillet, por la búsqueda y persecución apasionada de la expresión. Y agrega «Alegría, temor (...) cariño, ternura, lágrimas, sobre todo lágrimas de amor, de éxtasis, de piedad, he ahí todo el ideal artístico del siglo xv»⁹. Emile Mâle reconoce que en el arte trágico y sombrío del siglo xv «la palabra que contiene el secreto del cristianismo, no es ya “amar”, sino “sufrir”»¹⁰.

La época de los Reyes Católicos es fecunda en la producción de poesía religiosa como lo atestigua el *Cancionero General*, recopilado por Hernando del Castillo en 1511, en cuya sección «Obras de devoción y moralidad» da cabida a 46 composiciones. El poeta más representado es Juan Tallante, pero también acoge obras del Marqués de Santillana, Hernán Pérez de Guzmán, Tapia, Sazedo, Ginés de Cañizares, Alonso de Proaza y Nicolás Nuñez, entre otros.

4. Miguel Ángel Pérez Priego, *Estudios sobre la poesía del siglo xv*, primera reimpresión, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2006, p. 222.
5. Cfr. Luis Suárez Fernández, *Humanismo y Reforma Católica*, Madrid, Libros M. C., 1987, pp. 117-119.
6. Se atribuye a Tomás de Kempis una de las obras más influyentes del cristianismo occidental, la *Imitatio Christi*, síntesis de la *Devotio moderna*.
7. Cfr. Luis Suárez Fernández, *op. cit.*, pp. 126-127.
8. Para los orígenes del cambio de sensibilidad religiosa en Occidente véase R. W. Southern, *La formación de la Edad Media*, versión española de Fernando Vela, Madrid, Alianza Universidad, 1980, pp. 249-258.
9. Louis Gillet, *El arte religioso de los siglos XIII al XVII. Historia artística de las Órdenes Mendicantes*, Buenos Aires, Argos, 1939, p. 163.
10. Emile Mâle, *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952, p. 96.

Respecto de los temas, la tercera parte de los poemas de la sección están consagrados a la temática mariana¹¹. Se celebra a la Virgen no solo como una Madre misericordiosa que auxilia e intercede por sus devotos, sino también como copartícipe de la redención. En segundo término, los poemas se ocupan de Cristo, especialmente, de su nacimiento y pasión. Otros temas religiosos presentes son la Trinidad, el pecado original, la eucaristía, la confesión y los santos vinculados a la vida de Cristo¹².

En cuanto a la forma, como advierten Manuel Moreno y Ana M. Rodado Ruiz, es notorio el abandono del debate teológico. Ya no se escudriña y cuestiona el misterio religioso, como en el *Cancionero de Baena*, sino que se lo acepta sin discusión. Por ende, el género de la pregunta y la respuesta cede paso a canciones, villancicos y decires, aptos para vehiculizar composiciones laudatorias, ruegos u ofrecimientos¹³.

Sin embargo, entre la poesía religiosa del *Cancionero General* de 1511, las composiciones «Sois vos, Reina, aquella estrella» (ID 6074) de Nicolás Núñez y «No lloréis Madre» (ID 6058) de Sazedo resultan una variante de la poesía dialogada designada como «debates ficticios»¹⁴. Se trata de poemas escritos en estrofas alternadas, compuestos por un único poeta que cede la voz a dos o más interlocutores¹⁵.

Antecedentes del diálogo ficticio dentro de la poesía religiosa en el *Cancionero de Baena* son los poemas 529 (ID 1657) de Ferrán Sánchez Calavera y 336 (ID 1462) de Gonzalo Martínez de Medina, solo que no se trata de diálogos interestróficos sino de un número de coplas puestas en boca del poeta y el mismo número puestas en boca de Dios. A pesar de tratarse de un diálogo ficticio, estas composiciones persiguen la misma intención de las preguntas y respuestas, ya

11. Cfr. Manuel-Jesús Moreno García del Pulgar, *La Poesía de Nicolás Núñez*, Durham Theses, Durham University, 1996, p. 212. Disponible en Durham E-tesis en línea: <http://etheses.dur.ac.uk/5199/>

12. Cfr. Miguel Ángel Pérez Priego, *op. cit.*, p. 222.

13. Cfr. Manuel Moreno y Ana M. Rodado Ruiz, *art. cit.*, p. 48.

14. Cfr. Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin de Moyen Âge*, Rennes, Philon, 1949-1953, vol. II, p. 479; John G. Cummins, «The Survival in the Spanish *Cancioneros* of th Form and Themes of Provençal and Old French Poetic Debate», en *Bulletin of Hispanic Studies*, XLII (1965), p. 11.

15. Ejemplos de estos diálogos fingidos fuera de la temática religiosa son las composiciones de Ferrán Sánchez Calavera (ID 1664) y Juan de Dueñas (ID 2492) que sostienen un diálogo con sus respectivas damas. Cfr. Pierre Le Gentil, *op. cit.*, pp. 479-480 y John G. Cummins, *art. cit.*, p. 11.

que el poeta se dirige a Dios para cuestionarlo e interpelarlo por los sufrimientos e injusticias de la vida. Y este invalida y refuta los argumentos¹⁶, de suerte que estamos frente a lo que que Marilyn Sconza Carpenter llama diálogo horizontal: «conflict occurs between –or among– personified discussants which often represent opposing fragments of a divided self»¹⁷.

Sin embargo, en el *Cancionero General* de 1511 la intencionalidad de la poesía religiosa cambia¹⁸. Los poetas buscan «la contemplación emotiva de los misterios religiosos y, mediante ella, la conversión y salvación del pecador»¹⁹. En efecto, en los poemas de Nicolás Núñez y Sazedo el diálogo ficticio es el vehículo adecuado para comunicar el drama de la pasión, conmover al receptor y despertar su conciencia religiosa.

Nicolás Núñez compone sus «Coplas» (ID 6074) a partir de un «Villancico hecho a Nuestra Señora la noche de Navidad» (ID 6073):

«Dezidnos, Reina del Cielo,
si sois vos
su hija y madre de Dios»²⁰.

Núñez, como otros poetas del *Cancionero General*, al decir de Estela Pérez Bosch «sitúa al yo lírico en un escenario y un conflicto ficticios»²¹: un diálogo con Nuestra Señora. A lo largo de veinte coplas se alternan estrofas puestas en boca del poeta con otras, en boca de la Virgen. Las coplas constan de siete versos y los dos últimos constituyen la vuelta del villancico (trístico de pie quebrado)²²

16. Cfr. Claudia Cano, *La poesía religiosa en el Cancionero de Baena*, tesis doctoral inédita, Universidad Nacional de Cuyo, 2008, p. 102.
17. Marilyn Sconza Carpenter, *Vertical and Horizontal Dialogue in the Fifteenth-Century Spanish 'cancionero'*, Ph. D. University of California, 1983; Ann Arbor, U.M.I. Dissertation Services, 1984, p. 2. Citado por Antonio Chas Aguión, *Juan Alfonso de Baena y los diálogos poéticos de su Cancionero*, Baena, Ayuntamiento de Baena, Biblioteca Baenense, 2001, p. 44.
18. Cfr. Manuel Moreno y Ana M. Rodado Ruiz, art. cit., p. 48.
19. Miguel Ángel Pérez Priego, *op. cit.*, p. 222.
20. Hernando del Castillo, *Cancionero General*, Joaquín González Cuenca (ed.), Madrid, Castalia, 2004, t. I, p. 384. A continuación citamos por esta edición. Joaquín Benito de Lucas afirma que el poema se basa en un cantar popular profano. Cfr. Joaquín Benito de Lucas, *Poesía y Religiosidad en la Edad Media castellana*, Madrid, Rialp, 2011, p. 184.
21. Estela Pérez Bosch, «Algunos poetas vinculados con Valencia durante la segunda mitad del siglo xv: *El Cancionero General* (Valencia, 1511)», en *Lemir*, 5 (2001), disponible en http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista5/CG_PAR.htm.
22. Manuel-Jesús Moreno García del Pulgar, *op. cit.*, p. 215.

sin que la estrofa de respuesta imite la rima de la pregunta, como ha reconocido John G. Cummins²³.

Las estrofas en boca del poeta se inician con la fórmula tomada del villancico «sois vos» o la inversa «vos sois». El poeta exalta a María con símbolos tomados de la Liturgia y la llama estrella, templo, morada, etc. y a continuación pregunta acerca de los distintos misterios de la salvación (Anunciación, Encarnación, Nacimiento, Presentación en el templo, Crucifixión de Jesucristo, etc.) para aludir a la profunda compenetración entre Cristo y María.

La Virgen responde a los requerimientos del poeta con la afirmación «Yo soy» en cinco de las diez coplas puestas en su boca. En sus respuestas, María da cuenta de su carácter de instrumento divino:

«Yo soy aquel santo templo
que Él quiso santificar
en que pudiese morar
aquel Dios en quien contemplo,» (X, vv. 67-70)

En la Encarnación se produce el desposorio espiritual entre Cristo y la naturaleza humana. Como señala Santo Tomás de Aquino, «María da su consentimiento en lugar de toda la humanidad»²⁴.

Moreno García reconoce que en «la vuelta de las ocho primeras parejas de coplas siempre se termina exaltando y proclamando, ora el “Misterio de la Encarnación”, ora el de la “Redención”»²⁵. Ciertamente, María condensa, en sus respuestas, dos momentos clave en la historia de la salvación, la Encarnación y la Pasión:

«Assí que yo fui vasija
en que Dios
tomó la muerte por nos.» (IV, vv. 29-31)

La Encarnación entraña la universal voluntad salvífica de Jesucristo que se hace hombre para rescatar a la humanidad caída con su muerte en cruz, por ende, la Redención ya está encerrada, contenida, en el *fiat* mariano²⁶:

23. John G. Cummins, art. cit., p. 11.

24. Santo Tomás de Aquino, *Suma Teológica*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, t. V, III, q. 30, art. 1, p. 276.

25. Manuel-Jesús Moreno García del Pulgar, *op. cit.*, p. 215.

26. Cfr. Carlos Biestro, *Jardín cerrado. La Virgen en la Escritura y los Santos Padres*, Mendoza, Deus in te, 2002, p. 313.

«Él por su gran merescer,
por quitar el cativerio,
.....
.....
que quiso de mí nascer
siendo Dios,
por poder morir por nos.» (VIII, vv. 53-54 y 57-59)

María le advierte al poeta el extremo del amor divino que podría haber salvado a la humanidad sin padecer ni morir, sin embargo eligió asumir sus culpas y redimirla mediante muerte amarga e ignominiosa:

«... Aquel que passó pasión
sin culpa ni maleficio.
Vuestro el pecado y juicio,
y quiso Dios
pagar la pena por vos!». (VI, vv. 41-45)
«Quiso y púdolo hazer
como Dios
y en la muerte como vos». (XII, vv. 85-87)

El Nacimiento ya apunta a la inmolación de Cristo y a la de su Madre²⁷ y así lo sintetiza Núñez:

«Vos sois la que lo paristes
en el pobre portalejo
y después al santo viejo
en el templo le ofrecistes
y sois vos la que lo vistes,
entre dos,
muerto delante de vos.» (XIII, vv. 88-94)

Responde María:

«Yo soy la que lo mirava
y la que más lo sentía;
lo que a su carne dolía
dentro en mi alma llagava.» (XIV, vv. 95-98)

27. Cfr. José C. R. García Paredes, *Mariología*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995, p. 69.

María es testigo excepcional de la Pasión de su Hijo como lo subrayan las inflexiones verbales usadas en ambas coplas «vistas», «miraba». Pero no es una mera espectadora, pues mientras Cristo «sufre la pasión y muerte en su cuerpo, Santa María sufre esa misma pasión y muerte en su espíritu»²⁸. La referencia a la participación operante de María en el Calvario alude al título de *Corredemptrix* que desde el siglo xv se aplica a la Virgen por su cooperación indirecta y mediata en la Redención, al poner voluntariamente toda su vida en servicio del Redentor, padeciendo e inmolándose con Él al pie de la cruz²⁹.

Por lo tanto, la insistencia en unir la Encarnación con la Pasión tiene por objeto resaltar el doble alumbramiento de María: la Virgen da a luz en Belén, en un parto sin dolor, al Hijo de Dios y «lo ofrece al Padre para llegar a ser Madre de los redimidos en el dolorosísimo parto del calvario»³⁰. Leemos en el Evangelio de San Juan que «Jesús, viendo a su madre y junto a ella al discípulo a quien amaba, dice a su madre: “Mujer ahí tienes a tu hijo”. Luego dice al discípulo: “Ahí tienes a tu madre”»³¹. Estas palabras de Cristo señalan a la Virgen como la nueva Eva, pues el parto doloroso al pie de la cruz se vincula con el de la primera mujer³². La salvación, entonces, es obra según el principio de retorsión que lleva a la Virgen a deshacer la obra de Eva³³:

«Yo soy la que mereció
ser Madre de Su Excelencia
para quitar la dolencia
de lo que Eva perdió.» (II, vv. 11-14)

«Nació porque havié de ser
complida la profecía:
que lo que muger perdía
que lo cobrase muger.» (XII, vv. 81-84)

La intencionalidad del poema de conmover para suscitar la devoción se hace patente en los versos de vuelta de las coplas puestas en boca de la Virgen:

28. Joaquín Benito de Lucas, *op. cit.*, p. 102.

29. Ludwig Ott, *Manual de teología dogmática*, 6^o ed., Barcelona, Herder, 1969, pp. 332-333. Cfr. Jn 19, 25.

30. Carlos Biestro, *op. cit.*, p. 101.

31. Jn. 19, 26-27, en *La Santa Biblia*, versión de Mons. Juan Straubinger, Buenos Aires, Club de Lectores, 1986, T. II, p. 149.

32. Cfr. Carlos Biestro, *op. cit.*, p. 322.

33. Cfr. José C. R. García Paredes, *op. cit.*, p. 150.

«aquel Dios
que ha salvado a mí y a vos.» (II, vv. 16-17)
«tomó la muerte por nos.» (IV, v. 31)
«¡y quiso Dios
pagar la pena por vos!» (VI, vv. 44-45)
«siendo Dios,
por poder morir por nos.» (VIII, vv. 58-59)

Los pronombres personales «nos/vos» subrayan el destinatario de la acción divina. El uso reiterado funciona como un latiguillo que tiene como fin despertar la conciencia del interlocutor. Lo invita a reconocer que Cristo siendo Dios se ha hecho hombre, ha padecido y ha muerto en la cruz para redimir a la humanidad. Sin embargo, el uso de la segunda persona singular tiene un sentido individualizador. En ese «vos» está aludido no solo el poeta, sino cada uno de los hombres de manera personal³⁴. La insistencia del pronombre «vos» le recuerda al hombre su responsabilidad en la muerte redentora de Cristo. Son sus pecados los causantes de tanto sufrimiento, pero también es sobre quien recae el beneficio de la Redención.

Es por eso que ante la petición final del poeta de intercesión para alcanzar la Gloria y poder contemplar «a Él y a vos» (XX, v. 136), María manifiesta su intención de herir el duro corazón humano con la contemplación de la llagas del Redentor para que esto constituya un seguro camino de salvación:

«¡Plega a Dios que tal os haga
qual yo querría hazeros,
por que pudiesse poneros
donde más os satisfaga,
mostrándoos aquella llaga
de aquel Dios
que quiso morir por nos!» (XX, vv. 136-143)

El poema de Sazedo (ID 6058)³⁵ está compuesto, según reza la rúbrica, a partir del versículo:

34. Joaquín Benito de Lucas coincide en señalar que en este diálogo el poeta representa a todos los hombres. Cfr. Joaquín Benito de Lucas, *op. cit.*, p. 184.
35. Hernando del Castillo, *Cancionero General*, ed. cit., pp. 297-298.

«No lloréis, madre,
tan de corazón,
que en veros llorar
dobláis mi pasión». (I, vv. 1-4)

Joaquín González Cuenca, en su edición del *Cancionero General*, aclara que las palabras de Cristo son apócrifas y que posiblemente el poeta haya cruzado dos escenas evangélicas, la que recoge las palabras que Jesús dirige a su Madre y a San Juan al pie de la cruz (Jn. 19, 25-26) y la que recoge las palabras dirigidas por Jesús a varias mujeres que lloraban junto a Él en el camino al Calvario (Lc. 23,28)³⁶. No obstante, aunque los Evangelios nada digan al respecto, la piedad tradicional ha visto la presencia de María en ese encuentro de Cristo con las mujeres³⁷.

Sazedo, en su composición, actualiza la escena de la Pasión y coloca ante nuestros ojos a sus protagonistas: al Cristo doliente en la cruz y a la *Mater dolorosa*, cuyas voces se alternan a lo largo de cuatro coplas de ocho versos. El poema se inscribe en la tradición literaria medieval de duelos, plantos y lamentaciones que tiene hitos como el *Duelo que hizo la Virgen María el día de la Pasión de su Hijo Jesuchristo* de Gonzalo de Berceo y el himno *Stabat Mater Dolorosa* atribuido a Jacopone da Todi³⁸.

En este diálogo ficticio Jesús le recuerda a María «do carne tomé» (II, v. 6) el sentido de su muerte violenta, pues su pasión obedece a una «razón/ por muchas razones» (IV, vv. 25-26). Pues, como afirma San Pedro, Cristo, ha querido rescatarnos con su sangre preciosa³⁹: «Al mundo compré/ muriendo yo así.» (II, vv. 7-8).

No obstante, la contemplación del duelo de su Madre incrementa su suplicio y le ruega que modere su llanto:

«la vuestra y la mía
dos muerte me son.» (II, vv. 11-12)

36. Cfr. Nota a la edición del poema, *Ibid.*, p. 297.

37. Cfr. La nota de Mons. Juan Straubinger en *La Santa Biblia*, ed. cit., p. 113.

38. Cfr. Arturo M. Ramoneda, «Introducción biográfica y crítica», en Gonzalo de Berceo, *Signos que aparecerán antes del juicio final. Duelo de la Virgen. Martirio de San Lorenzo*, Arturo M. Ramoneda (ed.), Madrid, Castalia, 1980, pp. 63-64.

39. *IP1*, 18-20.

«cessad las passiones
por menos pasión.» (IV, vv. 27-28)

El dolor de la Virgen al contemplar la pasión de su Hijo supera al que pudiera sufrir cualquier otra madre. Excede incluso al de todos los mártires, como afirma San Basilio: «la Virgen excede en sufrimiento a todos los mártires, cuanto excede el sol a los demás astros»⁴⁰. Agrega Eadmer: «*Quidquid enim crudelitatis inflictum est corporibus martyrum leve fuit, aut potius nihil, comparatione ipsius tuae passionis*»⁴¹. Es por eso que María teme no poder sobrellevar tan aguda pena y exclama:

«de os ver padecer
murió el sufrimiento
.....
¡No puedo beber
con tal perdición!» (III, vv. 15-16 y 19-20)

Pero su dolor de madre se intensifica al comprobar que su sufrimiento lejos de disminuir el de su Hijo, lo aumenta. Se esfuerza entonces por conceder lo pedido por su Hijo, pero no puede aliviar su corazón, como se lamenta en la última estrofa:

«Por pena no os dar,
que es el penarme
quiero forçarme
el lloro a aliviar
mas tal ocasión
me da el perdimiento
que alivio no siento
que dé al corazón.» (V, vv. 29-36)

La composición de Sazedo plantea la oposición entre razón y sentimiento. Las dos estrofas puestas en boca de Cristo revelan, por un lado, la necesidad de su muerte en la cruz y, por otro, el sentimiento de profundo dolor que le produce

40. Cfr. Arturo Ramoneda, *op. cit.*, pp. 64-65.

41. Eadmerus Monachus Cantuariensis, *De excellentia Virginis Mariae*, libro 4, cap. V, p. 567, en J. P. Migne, *Patrología Latina*, vol. 159, cols. 0557B - 0580C. Disponible en http://www.documentacatholicaomnia.eu/1815-1875,_Migne_Patrologia_Latina_01_Rerum_Conspectus_Pro_Tomis_Ordinatus,_MLT.pdf.html.

ver penar a su Madre, especialmente, por ser Él, el motivo de tanto padecimiento. Por el contrario, las coplas puestas en boca de la Virgen se consagran por completo a la expresión de su dolor. María sufre por la pasión de Jesús y por aumentar Ella el padecimiento de su Hijo. Por lo tanto, palidecen los argumentos acerca de los designios divinos ante la magnitud del sentimiento de dolor humano, que se enseñoera del poema.

La desproporción entre razón y sentimiento subraya la intencionalidad de la composición. Al presentar dramáticamente el duelo de la Virgen, Sazedo apela a la emoción del auditorio y lo invita a condolerse de la Madre. De acuerdo con la tendencia observada por Louis Gillet en el arte del siglo xv, que no se limita a considerar a la Virgen como intercesora y mediadora de la gracia, sino que comparte sus alegrías y sufrimientos, «sobre todo sus sufrimientos»⁴², el poeta logra estimular la compasión y excitar, de esta forma, el fervor religioso.

Concluyendo podemos decir que la poesía dialogada de temática religiosa en el *Cancionero General* de 1511 presenta variaciones en cuanto a forma, tema e intención. La forma de poesía dialogada asumida es el debate ficticio en el que los poetas ceden alternadamente la voz a dos interlocutores. En ambos poemas uno de esos interlocutores es María que traba diálogo con el poeta, en un caso, y con su Hijo, en el otro. Respecto de los temas, los diálogos poéticos se consagran a la temática mariana y exaltan la íntima compenetración entre la Virgen y su Hijo. El poema de Nicolás Núñez se centra en el doble alumbramiento de María en Belén y al pie de la cruz y la composición de Sazedo actualiza el drama de la Pasión. En ese drama la Virgen es partícipe principal, pues acompaña a su Hijo en el dolor y se erige como Corredentora. Los poetas al celebrar los padecimientos de María se hacen eco del incremento de la devoción de la Dolorosa, que encuentra su codificación litúrgica en el siglo xv, cuando en 1423 se introduce en Colonia la fiesta de la Nuestra Señora de los siete dolores o de las siete espadas con el título de «*Commemmoratio angustiae et doloribus Beatae Mariae Virginis*»⁴³. Por lo tanto, en consonancia con las nuevas formas de piedad de la Baja Edad Media, en ambos poemas, la conjunción de género y tema conduce a apremiar la conciencia religiosa del receptor con la memoria de lo que Cristo y María han sufrido por él, lo invitan a acompañarlos en el dolor y en el desconsuelo, y mediante esta práctica devota, alcanzar la salvación.

42. Louis Gillet, *op. cit.*, p. 163.

43. Cfr. Pierre Le Gentil, *op. cit.*, vol. I, p. 300.

