

## MIRADAS, REPRESENTACIONES Y LITERATURA EN EL OCASO DE LA EDAD MEDIA\*

*A Gemma, que me animó a ponerlo en palabras*

El siglo XV es una centuria donde progresivamente se abandona la oralidad del escrito y la lectura en silencio comienza a hacerse hábito. Asimismo, el texto se vuelve materia de imprenta, alejándose de la personal marca del manuscrito. En medio de estos cambios, la literatura toma formas de escritura diversas, y quizás metamorfosea en su manera de construirse esos traslados materiales del lenguaje, los cambios de la creación y de la recepción. Ahora se implanta un estadio intermedio más entre el papel y el autor: la versión última no es la del manuscrito que se termina y se rubrica a la luz del candil, sino la que componen –los Hurus o los Hagembach. Y su lector no se pone en contacto con los interminables borrones de pluma de copistas que transmiten su texto pasándolo de mano en mano, glosándolo a veces, escribiendo al margen, reescribiendo, reinventando incluso, como ha mostrado muy bien Dagenais (1994). Paradójicamente, el texto se hace más del autor mediante este cambio, será menos reelaborado por otros, definirá la función de creador, ya primero y último: es más, la creará tal como la conocemos hoy en día. Pero, al tiempo, se disminuye la comunión entre autor y lector, éste ya no glosará públicamente a aquél, convirtiéndose como tantas veces en nuevo escritor del texto para otros, sino que el fenómeno estético deviene fenómeno de extremos –autor y lector escindidos en sus funciones–, acabando la relación casi táctil entre ambos<sup>1</sup>.

En la Edad Media la elaboración de un texto era de un *texto-en-situación*, para ser recibido no en el trayecto página-ojo, sino boca-oído: la voz, y no la mirada, tenía el monopolio de la transmisión. La palabra poética no estaba hecha para ser leída, sino para ser escuchada, como diría Talens (2000: 143), y lo que para un lector de nuestro siglo se relaciona con la palabra *libro*, para el oyente medieval era entonces un objeto auditivo, fluido y en movimiento (Lawrance, 2004). El enunciado era indisociable de la enunciación.

Sin embargo, como quiero demostrar aquí, la mirada, ese otro gran componente de la sensorialidad del cuerpo humano, no quedaba relegada en la literatura medieval, sino todo lo contrario. Se constituía en esencia de la construcción y contenido del texto, aunque cumpliera una función menor a la de siglos posteriores en su transmisión. No lo he afirmado yo primero, transito las propuestas de grandes estudiosos del arte y de la literatura del Gótico que me preceden: entre otros, Spearing (1993), Camille (1996), Burke (2000). Y quizás esta primacía de la mirada, que se transformará en último rescoldo de la escritura medieval palpitante en los textos del XV (hasta comienzos del XVI), nos permita establecer otras maneras de entender la literatura de esa época. Por ejemplo, nos deja abandonar los ya clásicos parámetros descriptivos realismo-fantasia, o subjetividad-ob-

\* Este artículo se encuadra en mi proyecto de investigación del Programa Ramón y Cajal (2004–2009): «La puesta es escena de la escritura entre el Medievo y el Renacimiento: 1400–1536».

<sup>1</sup> Para otro punto de vista, véase Chartier (2000: 103), quien sitúa la creación de la función «autor» en el siglo XIV, desvinculándolo del fenómeno de la imprenta.

jetividad, que frecuentemente se utilizan para clasificar los productos literarios. Y sumar uno nuevo: la teatralidad, mayor o menor, de una obra, sobre la que enseguida comenzaré a tratar.

\*

En el siglo XV nos encontramos todavía en el momento en que el hombre escenifica su vida bajo el gran ojo del Dios, y sus gestos, como se encargó muy bien de mostrarnos Schmitt (1990), muestran un significado codificado. Si Goffman (1956) prueba que en nuestra sociedad actual los hombres representamos unos papeles reconocidos por otros, en el mundo medieval no sólo estos Otros eran los espectadores, sino que había un público último, Dios. Esto confería a las acciones diarias cierta solemne teatralidad, proveniente de esa conciencia exigente de ser observado. Como diría Fischer-Lichte (1992: 7), sin la existencia de ese público, de ese receptor que escucha y mira, no habría teatro; es decir actuación humana, salvación.

Y la teatralidad se extendía no sólo a las formas de transmitir lo literario y lo social (se ha indagado mucho en la parateatralidad de géneros textuales como el diálogo, o de ceremonias como las entradas reales), sino incluso a los modos de presentarse materialmente ante el Otro; por ejemplo en los peinados, en la ropa. Según el gran historiador Huizinga (2004: 14), «todas las cosas de la vida tenían algo de ostentoso, pero cruelmente público [...]. Todas las clases, todos los órdenes, todos los oficios, podían reconocerse por su traje». En una sociedad mayoritariamente analfabeta, la comunicación tendía a ser más audiovisual que escrita, de modo que en la escultura y la pintura, en catedrales o manuscritos, se podían encontrar complejos sistemas iconográficos que respondían a programas ideológicos bien diseñados (ahora se empiezan a identificar), y que tenían también que ver con la civilización de los hábitos y de los cuerpos (véase Elias, 1987).

Ya Strubel (2003: 202) señala que la vida pública es al final del período medieval una escena vasta sobre la cual cada uno puede ser a un tiempo espectador y actor. Todo texto se hace ocasión de *performance* con el predominio de lo oral; la vida colectiva y el espacio público se convierten en espectáculo; la existencia cotidiana se llena de signos, de imágenes y de gestos. La categoría de «paradramático» que se crea para englobar estas formas puede extenderse al infinito; la literatura dramática es sólo una pequeña isla en este complejo, y la consecuencia más importante es la ausencia de separación entre el público y la ficción (9–10). Y esto es precisamente lo que me interesa en este trabajo: los resultados de esta ausencia de fronteras se desplazan a la literatura medieval, y en el XV esto importa especialmente porque es entonces cuando se produce la transición hacia una época clasificada con el marbete de Renacimiento, en la que muchas cosas, tanto en formas como en contenidos, cambian en la literatura, el arte y la sociedad (por ejemplo, Dios disminuirá su función de ojo último y constante). La teatralidad medieval se abandona, dejando unas huellas en su camino, especialmente de carácter textual. Acosada por los asedios de la imprenta y por la nueva poética escrituraria clasicista, la teatralidad se refugia en los moldes textuales del XV, en sus estrategias de representación literarias, en un peculiar y hermoso canto de cisne.

De este modo, la cultura que se vale del *performance* para entenderse a sí misma y articular su propia imagen acabará proyectando algunos de sus rituales sobre la «literatura», concepto que engloba aquí casi todo lo escrito, a falta de una definición mejor para este período. Los personajes literarios no se limitarán entonces a realizar ceremonias codificadas que les otorgarán identidad (cuántas veces ésta ha sido la constitución de su

esencia como héroes épicos o del santoral), sino que la escritura se dividirá en múltiples niveles donde se pondrá en juego todo el aparato del artificio; la ficción; la imitación participativa con la realidad (esa teatralidad de la presencia de la que hablaba Egginton [2003]<sup>2</sup>); lo lúdico de apariencias y máscaras; las miradas escalonadas; el lenguaje diseminador y creador de articulaciones discursivas, el cual han reclamado desde distintas atalayas Barthes (1971) o Sanchis Sinisterra (2002: 189). El lector en el XV es todavía, y más que nunca, lector-espectador.

Ese *tableu vivant* que surge de esta escritura (retomando la expresión de Walter Benjamin [1990: 176] para calificar el teatro barroco) es el que voy a analizar en mi trabajo, tratando de recuperar el *aquí* y el *ahora* en que el texto se constituye, se construye, se edifica con los elementos que proporciona la escena.

\*

La performatividad (la acción en movimiento) y la teatralidad (la acción reconocible ante otros) son las maneras que cimientan, según estos parámetros, la literatura del XV. La teatralidad, refugiada quizás en el escrito en el ocaso de la Edad Media, se hace textual a través de un conjunto de estrategias de representación que funcionan como teatrales –sin que este plano se corresponda con un género dramático de intencionalidad estética.

Esta teatralidad se performativiza en la escritura a través de los siguientes elementos: **a)** un personaje que actúa frente a un espectador que reconoce su actuación codificada; **b)** un espacio y un tiempo que se proyectan y se exhiben ante el Otro-espectador en una suerte de desdoblamiento con el presente de la escena; **c)** un lenguaje que se vuelve exhibición, artificio, manierismo, articulado en dobleces, que centra la escena sobre sí mismo. Por supuesto, esta estructura puede dar pie a más complejidades: el espectador es susceptible de ser a su vez observado, y el lenguaje puede presentar diferentes niveles, sustituirse, metamorfosearse, como en una suerte de disfraz.

En todo este conjunto de elementos que se ponen en marcha sobre las «tablas» del texto cumplen un papel fundamental los gestos (el cuerpo) y la mirada. Sobre todo permiten establecer una puerta por donde entrarán sensaciones, visiones y sonidos que antes no se encontraban en la literatura, por donde aparecerá la escisión entre realidad y ficción (deslindando las fronteras difuminadas), el gozo, el placer gratuito del lenguaje, lo irracional reivindicado.

Pero vayamos por partes. Lo que sigue es una propuesta de estudio, un esbozo (no permite más las dimensiones de un artículo) de lo que pretende ser en el futuro un estudio más detallado de cada uno de estos componentes<sup>3</sup>.

### **a) los personajes**

El cuerpo de los actores, origen de los gestos, adopta un papel decisivo, casi alegórico en su identidad simbólica y plástica: la corporalidad es ese factor que destaca su

---

<sup>2</sup> Egginton distingue entre una suerte de teatralidad presencial, que es la del Medievo, donde los espectadores participan de la realidad y no establecen diferencias de tiempo y espacio entre sus circunstancias y las del estrado, y la teatralidad «teatral», a partir del Renacimiento y Juan del Encina, donde las personas se convierten en actores sobre las tablas, imitando la realidad en un tiempo y en un espacio distintos. No voy a emplear en este artículo esta taxonomía.

<sup>3</sup> En este artículo presento, pues, el guión de lo que será mi próxima monografía, en vías de preparación.

esencia teatral, imagen palpable sobre el estrado. El actor tendrá una específica apariencia externa formada a través de signos como la máscara, el pelo, la ropa; elementos todos ellos significantes, que pierden su sentido cotidiano para remitir a un referente externo a la escena, recuperable si el público es receptivo (necesitan de éste para existir, para darse sentido). En el teatro, además, el actor recibirá un nombre con el que el espectador le identificará como personaje en acción y en ficción, integrante de un orden simbólico (quizá alegórico) del discurso en juego, que marca a ese individuo como parte del orden.

Así pues, para que exista «teatro» es necesario que haya alguien representando un papel y un público que reconozca esa acción. El fenómeno escénico debe ser instituido entonces por dos elementos constituyentes, el actor y el espectador, y la condición mínima para que se produzca la representación es que una persona represente algo mientras otro la observa. Ese Otro que observa me interesa especialmente en cuanto a que su mirada impone la principal condición del hecho escénico. Si en la era premoderna la existencia se predicaba a partir de la visión: veo y me ven, luego existo (Burke, 2000: 74), el personaje del siglo XV desarrolla su subjetividad e individualización bajo el reflejo de la mirada del Otro. El sentido que alcance estará así constituido por un juego entre el que observa y alguna variedad de espejo donde el sujeto comienza a formar su propia conciencia literaria.

El ojo se convierte entonces en una garantía de la verdad: así, por ejemplo, en el *Corbacho* desenmascara el simulacro de amor de una joven hacia un viejo o las relaciones clandestinas entre un abad y una mujer (Martínez de Toledo, 1998: 226–227 y 164). Los actores de la representación no se dan cuenta de las máscaras; somos nosotros, avisados por el Arcipreste del doble significado de los gestos, los que percibimos su naturaleza teatral. Dentro de la ambivalencia que el texto muestra de manera repetida, la vista a la vez engaña y desvela la realidad.

Al tiempo, las mujeres y el propio predicador del *Corbacho* se hacen espectadores de los defectos y tachas físicas de los otros, como demostré en una monografía reciente (Sanmartín Bastida, 2003a). En numerosas ocasiones el Arcipreste hace hincapié durante su obra en que ha visto y oído lo que cuenta y, en una mirada escalonada, nos hace a nosotros mirar lo que hacen otras mujeres que a su vez observan al último actor, la mujer vilipendiada. Por supuesto, el hilo que une estos niveles de miradas será el de la crítica y el rechazo.

Esta centralidad otorgada a la vista llama especialmente la atención en el capítulo XXIV de la primera parte, donde el Arcipreste repite como una cantinela su *yo vi* (Martínez de Toledo, 1998: 117–118). Esta forma verbal, de hecho, encabezará y terminará una de las frases de su discurso: «Vi más en la dicha çibdad de Tortosa, por ojo [...] ¡por Dios, yo las vi!» (118).

Sobre la escena del texto, los actores-personajes de los textos del XV se observan unos a otros volviéndose espectadores, bastantes veces ocultos, en una suerte de *voyeurismo* que ya reivindicó Spearing (1993) para la figura del poeta medieval. Sobre la cualidad *voyeurista* de los personajes de *La Celestina* (que se convierten así en público de otros) he tratado ya en dos trabajos (Sanmartín Bastida, 2005, 2006b). Fernando de Rojas se nos presenta en esta obra como *voyeur* del cuerpo: tanto del vivo y gozante, a través de Celestina o Lucrecia, que observan el placer de Melibea o Areúsa, como del muerto, a través de Sosia o de Pleberio, que señalan los estragos sufridos por los cuerpos de Calisto, Celestina y Melibea, y la agonía de los criados Sempronio y Pármeno. Los cadáveres de todos estos personajes se presentan rotos, fragmentados. En este sentido, el cuerpo de

Melibeia, el que más se describe durante la obra, puede interpretarse como una suerte de *transi* tumba atravesando el fin del Medievo, descrito en su plenitud y en su deterioro último (véase Sanmartín Bastida, 2006b).

Pero además los personajes también se convertirán en espectadores que representarán ante sus propios ojos lo que oyen, cuentan o aseguran que va a suceder: así, Melibeia es testigo de su propio placer antes de su encuentro con Calisto, con la ayuda de Lucrecia: «Quanto dices, amiga Lucrecia, se me representa delante; todo me parece que lo veo con mis ojos» (Rojas, 1997: 321); y en otros momentos de la obra *Celestina* y Pármeno se imaginan sus temores hechos carne. *Celestina* se representa que la mantean o azotan cruelmente (149), y Pármeno, aún peores tormentos: «No me avían dexado gota de sangre; tragada tenía ya la muerte, que me parecía que me yvan dando en estas spaldas golpes. En mi vida me acuerdo aver tan gran temor» (264–265).

Otro tratado del siglo XV, el *Arte de morir*, que enseña a morir santamente en toda Europa y sobre el que también he trabajado en una monografía (Sanmartín Bastida, 2006a), nos muestra a un moribundo del Bajomedievo cumpliendo su último papel ante miles de ojos que otorgan la aquiescencia a su ceremonia postrera: sin ese público el *moriens* no podría realizar su buena muerte.

En esta última obra la repetición de gestos alcanza la categoría de ritual. El ritual, en su sentido primigenio, afectaba al espacio y al escenario en la medida en que se repetían los actos con el fin de actualizar una realidad sagrada. En todo ritual las acciones repetidas dan sentido a lo observado por el espectador, creando un ritmo fundamental en el desarrollo de la trama escénica, que se aleja del ritmo diario que toda vida contiene, implicando acciones reconocidas en un presente revivido. Pues bien, el *Ars moriendi* o *Arte de morir* ejemplifica, con su piedad cuantitativa, la repetición de acciones que otorga la salvación al individuo: pensamientos, oraciones y movimientos están reglados y nada puede escaparse al control último de la mente del *moriens*, que debe representar bien su papel para que el alma, como en el grabado undécimo de la versión ilustrada, sea acogida por los ángeles del Cielo.

Pero los personajes del XV no sólo se observan unos a otros, sino que también hablan unos por otros, se impostan la voz, incluso cambiando de sexo en una suerte de «traves-tismo» que ya señaló Brown (1999) al estudiar el *Corbacho*. Los predicadores son grandes especialistas en este juego de transmisión de la voz y las palabras de los otros, y lo más interesante es que, a través de esa imitación tan frecuente en sus *exempla*, podrán convertirse en portavoces de opiniones no «oficiales». En este sentido, la frase de una mujer del *Corbacho*: «Dios non está en el çielo, nin es tal como solía» (Martínez de Toledo, 1998: 150) es el paradigma de la visión transgresora o heterodoxa que en otras obras sostienen personajes como el demonio o la Muerte. En el folio 4r del *Arte de morir* que se conserva en El Escorial, el demonio plantea que la fe puede estar equivocada, que a lo mejor paganos y cristianos corren igual suerte y que no hay otra vida después de la terrena, pues nadie que muere torna junto a nosotros (véase Sanmartín Bastida, 2006a: 30 y 130). Por su parte, la Muerte, en sus famosas *Danzas*, desmitifica cualquier valor religioso o social que se puedan dar a los votos o a las heráldicas: nos descubre un mundo sin santidad ni heroísmo.

Este terreno de lo peligroso y lo heterodoxo entrará principalmente en la literatura medieval a través de estos personajes o actores, especialmente en el XV. Las dudas y las blasfemias se escriben poniéndose en boca de la mujer, el demonio o la Muerte, dejando a salvo la voz del predicador o del autor que las introduce y que, pese a todo, consigue que lleguen a sus lectores. Entran así en los textos de la predicación mediante el fenóme-

no del «ventrilocuismo», un fenómeno performativo que se haría literal en los sermones de entonces, cuando el religioso hablaba sobre el púlpito o el estrado.

El demonio no sólo pone en duda la verdad de la religión en la versión corta del *Ars moriendi* citada, sino también en una de las ediciones de la versión larga, donde la tentación contra la fe se hace más convincente y plástica, igualando la suerte del hombre a la del animal. Esta vez el autor no adopta la voz del demonio sino que la reproduce en estilo indirecto:

dizeles [...] que no curen si no de passar con gozo sus dias. Ca despues de la muerte no hay Dios ni otra vida, mas la muerte de los hombres es tal como la de las bestias. Ca bien assi como ellas cadaldia nascen e mueren, assi los hombres. E el bien que en este mundo houieron e los deleytes e plazer, aquello solamente les queda. (Álvarez Alonso, 1990: 214)

También en los sermones de San Vicente Ferrer, que publicó recientemente Pedro Cátedra, Satanás se presenta como el Otro en disputa. Él es, en forma de Anticristo, quien prepara la ruptura del matrimonio, mostrando así la naturaleza artificial y forzada de la institución. Los hombres dejarán a sus mujeres y tomarán cuantas quisieren, y las monjas buscarán maridos cuando el Anticristo venga; entonces sus ministros dirán a los clérigos:

—«Tomad todos mugieres, pues ¿para qué dio Dios las mugieres sinon para multiplicar el mundo? Que así como dio los ojos para ver e los oýdos para oýr, así Dios dio mugieres, e dixo: *Crescite et multiplicamini*». E dirán todos: —«Éste es buen señor». E muchos frayres dejarán el ábito en la figuera e la monja el monesterio. E algunos clérigos de sessenta años dirán: —En ora mala venga tan tarde este señor! Agora que só viejo, que non ssó para nada». Otrossí, las monjas dirán: —«¿Por qué non venía quando yo era moça de veynte años, que tomara plazer[?]; mas vino agora que soy vieja, que ninguno me querrá». E será el mundo en una confusión muy grande. (Cátedra, 1994: 539)

Este ejemplo, además de poner sobre el tapete cuestiones difícilmente planteables de otro modo (como sucede también con las dudas de fe que expresa el demonio en el *Ars moriendi*) muestra la naturaleza dramática de los sermones a la que me he referido antes, con esa voz que guía el discurso adoptando los distintos tonos de los interlocutores, dejando hablar a unos y a otros en una cadena de voces.

Este dejar hablar directamente al otro en estilo directo también alcanza al difunto. Como señala Cátedra (2002: 71), el predicador opta por convencer a su público de fieles mediante «la dramatización que implica devolver la palabra al difunto y presentarlo casi como un aparecido o, en todo caso, como el verdadero actor de su propia muerte». En el sermón 12 de la Real Colegiata de San Isidoro de León (Cátedra, 2002: 177–184), con ecos del *De contemptu mundi* de Inocencio III y de la *Visio Philiberti*, el predicador devuelve la voz al difunto, convocándola en el *aquí y ahora* del presente, para representar su monólogo ante sus «amigos e parientes», «ombres e mugieres» (180 y 183). Podríamos asimismo recordar poemas como el de Fray Migir, que hace hablar al rey Enrique III de Castilla («sabet, por salud / que, preso de muerte en un ataút, / yago en Toledo, a mi pesar quedo» (Dutton y González Cuenca, 1983: 58–61: 59).<sup>4</sup> También vendría a la

<sup>4</sup> Hay varias otras composiciones poéticas del xv que utilizan el mismo recurso del muerto parlante, como las de Pérez de Guzmán (dedicada a Diego Hurtado de Mendoza) y Juan Agraz (quien hace hablar desde la tumba al conde de Mayorga). Sobre estas composiciones, véase Royer de Cardinal (s.a.: 294–295 y 318–321).

ocasión citar el *Doctrinal de privados* del Marqués de Santillana, quien pone todo un sermón en boca del difunto Álvaro de Luna.

El tercer personaje, que de nuevo habla en estilo directo, la Muerte de la Danza castellana, se burla de los abades gordos y de los reyes ladrones, revolviendo los estamentos sociales. Pero la segunda vez que aparece su voz viene introducida por un predicador que quizás es quien la asuma y la deje hablar: una vez más se trata de una voz «derivada» (véase Infantes, 1982).

Como los seres representados en los márgenes de manuscritos y edificios religiosos, estudiados en el arte gótico por Camille (1992), la Muerte, el demonio y la mujer se constituyen en actores transgresores, miembros de un orden simbólico que se encargan de subvertir, elementos por donde se rompe el sistema jerárquico y lo políticamente correcto dictado por las normas civiles, religiosas y retóricas (esto último lo veremos al estudiar el lenguaje de las mujeres). Es a través de ellos por donde se escapa lo que es difícil presentar de otra manera; y el sentido subversivo de su existencia viene dado, paradójicamente, por la jerárquica doctrina del Medievo.

Lo interesante es que se descubren a través de la representación, que otros les dan la voz, y que se dirigen a un público. Éste desenmascarará la naturaleza ambivalente de sus actos, la hipocresía de mujeres y demonios que fingen lo que no sienten y hablan sin orden (las mujeres) y manipulando (los demonios).

## **b) el espacio y el tiempo**

La dimensión espacial de lo teatral, la epifanía en el espacio, se da con la aparición de una presencia donde antes había otra cosa, o no había nada. El espacio concreto donde actúa el actor es un lugar «especial» porque significa un espacio diferente durante la representación. El espacio de la escena necesita así de una mirada desdoblada o distanciada para reconocer esos signos que se encuentran en él, para afirmar su naturaleza teatral.

En la literatura de nuestro siglo el espacio se desprende de la realidad y tiende a presentarse abigarrado, saturado y sin perspectiva, como en la pintura gótica de Bruegel o El Bosco, y en esos trípticos llenos de figuras desmedidas donde aún no ha llegado la visión unitaria renacentista. No hay más que observar los espacios poblados de objetos y personas de *La Celestina*, donde además la mirada de cerca del espectador deforma y hace grotescos los cuerpos, como sucede en la descripción que realiza Areúsa de Melibea (Rojas, 1997: 226 y 228). O esas recreaciones alegóricas de la novela sentimental y de la poesía de cancionero pobladas de seres y objetos simbólicos, estilizados hasta el manierismo como en el elegante *International Style* del último Gótico europeo, que en España se hace flamígero.

El funcionamiento del texto a través de la evocación sensorial (oralidad, gesto, escenario), y no únicamente desde la abstracción conceptual, permitirá el juego entre realidad y apariencia, mostrando la relevancia del lector-espectador cuando la primacía de la mirada subraya las dimensiones de los objetos (en paralelo con las artes pictóricas), en un camino que va del espacio desproporcionado del gótico hasta la perspectiva renacentista. La acumulación verbal de los discursos del siglo XV, donde las descripciones se hacen particularmente extensas, produce una impresión de saturación característica de un medio táctil, cercano y material, como son las tablas o el arte del Medievo. Frente a la visión de lejos que ordena y amplía el espacio renacentista (empleando los términos de Wölfflin [1999]), la mirada de cerca se fija en las texturas, se detiene en los mil detalles que proli-

feran en la escena. Esta proliferación puede llegar a dislocar la composición si los detalles y los gestos se emancipan y adquieren autonomía, como sucede en los *exempla* del *Corbacho* (Sanmartín Bastida, 2003b, 2004). Estos rasgos ponen de relieve el papel que cumplen las maneras y la artificiosidad en la construcción de los textos del XV (con ese otro gran ejemplo en la novela sentimental), cuando ya no son considerados transcripciones directas de la realidad.

Por otro lado, para que haya teatro los actores y los espectadores no sólo deben reunirse en un espacio específico que adquiere unas connotaciones «especiales» (fuera de lo que significa en lo cotidiano), sino también en un tiempo específico que tampoco se corresponde con el «real». Durante el fenómeno escénico, la temporalidad se hace distinta, y los gestos se repiten y remiten a algo que se quiere reconstruir más allá del tiempo al que se asignan las tareas diarias. En el caso del *Ars moriendi*, remiten al tiempo de la salvación; en la novela sentimental, al del amor.

Por otro lado, dejando de lado los saltos temporales abundantes en la literatura del XV, y la importancia del tiempo de la experiencia (del tiempo histórico o *real* que, por ejemplo, reclama poner sobre el papel Leonor López de Córdoba en sus *Memorias*), me gustaría resaltar el sentido trágico del paso del tiempo que muestra el siglo XV: los recuerdos de la muerte inevitable y de la vejez temida, que atenazan la mirada literaria cuatrocentista. A la vejez ya no le queda la dignidad de antaño. Y la mirada al cuerpo se proyecta desde la melancolía por la pérdida de la belleza y desde el rechazo y el asco hacia sus consecuencias tanto en el cuerpo como la mente. El tiempo de la juventud se recrea como todo un tesoro abandonado en la vejez; y la mocedad, frente a la vejez, se carga de hedonismo.

De este modo, la representación de la vejez suele ser siempre negativa en el XV: no hay más que recordar las quejas de Celestina, y las burlas del *Corbacho* y la poesía cancioneril de los viejos arrugados y enamorados. El cuerpo del actor aparece entonces más que nunca grotesco y deformado, y el anciano se transforma, como el *moriens* del *Arte de morir*, en una especie de ser en transición que ni pertenece a una realidad ni forma parte de la otra, como afirma Hernando del Pulgar:

Y propiamente hablando, no se puede decir con verdad que vive ni que muere el viejo: no muere, porque aún tiene el ánima en el cuerpo, y no vive, porque tiene la muerte tanto cerca cuanto cierta. [...] Disfórmanse los ojos, la boca y las otras faciones y miembros. Enflaquécense los sentidos y algunos se les privan. (Pulgar, 1996: 81)

### c) el lenguaje

La técnica del sermón fue muy importante en el Medievo en el desarrollo de muchos géneros literarios medievales: el *ars praedicandi* será en el XV, repetidamente, pretexto argumental o episodio destacado de varias obras, desde la *Danza de la muerte* al *Tirant lo Blanc*, puesto que «muchos rasgos primero exclusivos del sermón se infiltraron en otras formas literarias» (Rico, 1977: 22); es decir, la predicación fue capaz de fecundar decisivamente otros dominios expresivos.

Y quizás de la predicación, y seguramente también de la escritura de las crónicas con todo su trágico bagaje de difíciles circunstancias políticas y sociales, haya tomado la escritura del siglo XV su violencia y su desorden, con un lenguaje que muestra su otra cara en el exceso conceptista y estilizado de la novela sentimental y de la poesía de cancionero. El lenguaje volverá ahora sobre sí mismo y sobre sus formas, y se presentará descompen-



sado, carente de la serenidad y del equilibrio que caracterizará a la prosa renacentista. Ahí está el ejemplo de las «hazañas» verbales de Juan de Mena, de la enumeración prolífica de autores como Martínez de Toledo, de la retórica latinista, de la multiplicidad del lenguaje (ese rasgo que lo define también como teatral, según Roland Barthes [1981: 158–159]).

En este sentido, me gustaría estudiar en este apartado la palabra que edifica el tratado del Arcipreste de Talavera, y que es todo un ejemplo de ese cambio de la escritura al que he aludido al comienzo de este trabajo, reuniendo las características señaladas: importancia de la mirada, exceso, artificio. Esta palabra no es siempre la misma: hay una palabra caracterizada como fugitiva, efímera, oral, la palabra de las mujeres en los *exempla*, que gritan violentamente en la inmediatez de su enfado y hacen volver al texto sobre su materialidad sonora y, sobre todo, perder su trascendencia; y una palabra fija, escritural, que procede del pensamiento religioso, dogmática, la palabra pronunciada mayoritariamente por el predicador y contra la que se dirigirá el primer tipo de palabras, contradiciendo el estatismo doctrinal.

En el *Corbacho* la condición material y concreta de la realidad se reactualiza a través de la palabra constante en estilo directo de las mujeres de los *exempla*. Aunque el Arcipreste-predicador acumula en el cuerpo del sermón retahílas de insultos, enumeraciones, juramentos, juegos verbales, paralelismos, frases formularias, refranes, en los *exempla* el Arcipreste-imitador del lenguaje femenino consigue la sonoridad más gruesa y la mayor vivacidad y frescura del texto.

Durante el tratado, las voces del Arcipreste y de las mujeres expresan cosas iguales (enfado, irritación, presunción), pero se bifurcan porque éste critica a aquéllas y muestra su insatisfacción por la falta de dominio del código vocal y gestual femenino (Martínez de Toledo, 1998: 132). No obstante, si el Arcipreste quiere mostrar a través de sus *exempla* la poca valía de la mujer, que se pierde principalmente hablando, lo interesante es que, cual un pequeño microcosmos o juego de espejos, las mujeres están reproduciendo la manera de hablar del predicador, criticando, como él, la fealdad y el defecto del Otro.

Esta reproducción de reflejos se da incluso en el plano lingüístico, pues el estilo también se repite en ambos bandos enfrentados, la estable doctrina frente a la fugaz frivolidad femenina. La mujer, como el hombre criticado en algunos *exempla*, mezcla aserciones opositivas («Fulana es tal e Çutana tal», «Non faré; sí faré» [122 y 168]); paralelismos rimados, estructuras bimembres y deícticos («Si la una de suso y la otra de yuso», «Pues en Dios e en mi ánima [...] Yo le quitaré la vez, para ésta que Dios aquí me puso» [163 y 168]). Imita así la manera de predicar del Arcipreste, el uso de armas retóricas y mnemotécnicas, de frases litúrgicas (149), evocadas por la voz pecadora femenina con una intención heterodoxa, como ya señalé en el primer apartado. La demostración del predicador se podrá convertir entonces en un espejo burlesco.

El terreno del habla femenina, donde abunda el caos en frases precipitadas, se hace así universo de lo inconmesurable, del engaño encubierto (las mujeres de los *exempla* fingen unas cosas y hacen otras), de la falta de correspondencia en el significado y de orden en el discurso, de la ruptura de normas retóricas, sin *exordium* o *refutatio*, de la pluralidad textual (véase Barthes, 1970: 12). Es, además, un discurso superfluo, frívolo y pasajero, sin las verdades absolutas de la religión del predicador. En este discurso resalta principalmente la sonoridad de la voz, opuesta a lo constante, fijo e inmóvil de la escritura, a los pasos medidos y reglamentados de la profunda y retórica doctrina del sermón. El habla que la define (la mujer es muy «parlera» [Martínez de Toledo, 1998: 194 y 196]) pertenece al terreno de lo histérico y lo exagerado, más allá de lo «realista» (pese a que en

general éste es el adjetivo aplicado por la crítica a su discurso). Y entra en la esfera de lo teatral, de lo que busca ser reconocido por otros como distinto de la norma diaria. Por eso mismo, como toda ficción o engaño, el parlamento se vuelve peligroso, pues en vez de perseguir la funcionalidad o la economía de la comunicación, las palabras siguen un mecanismo performativo guiado por el exceso, dejando al lector la simple libertad del goce de ese estilo fatigante, transgresor en cuanto que se emancipa de transparencia y doctrina (Barthes, 1973: 25 y 39–40). A través de esta pérdida de utilidad y justificación comunicativa, el lenguaje se hace más visible que nunca en su artificialidad, conquista su máxima presencia en la medida en que, mientras la mujer habla, deja de existir con una función ajena a su propia materialidad.

El texto se hace en los discursos femeninos teatro de la palabra porque se centra en el instante de su dicción, y expresa su gozo al pronunciarse (que el lector-público puede percibir). El habla de la mujer se concentra en el proceso efímero de su realización, a diferencia de lo que sucede con la cultura escrita y ordenada, que cobra su sentido en una mirada-lectura posterior del receptor. En el momento de la enunciación impostada, el Arcipreste pierde el fin previamente fijado y vincula su discurso a lo extremo e irracional, llanto, risa o violencia. El lenguaje se recrea en su dicción, autónomo y libre, descubriendo su turbadora arbitrariedad. El monólogo de la mujer se convierte en circunstancia necesaria para atraer lo trivial al estatismo doctrinario. Más allá de las posibles implicaciones antifeministas de este terreno de la palabra, más allá de su intencional diatriba contra el amor mundano, se descubre al Arcipreste aprovechando la irracionalidad concedida a la mente femenina para dejar volar más libremente su pluma. El autor disfruta del proceso de controlar la voz de la mujer denunciando su uso de diminutivos, blasfemias, juramentos, su falta de racionalidad; pero, en vez de domesticar ese lenguaje que se enfrenta al suyo, resulta atraído hacia él, impregnando su vocabulario de esa vida material y corporal que rechaza (sexo, suciedad, sangre), deslizando sentencias y palabras vulgares (ahí está su mención al hecho de rascarse las nalgas de una protagonista de sus *exempla* [Martínez de Toledo, 1998: 219]).

Cuando el Arcipreste escribe el guión de la mujer deja paso a la irracionalidad y sale del orden de la retórica que restringe al discurso clerical masculino. La voz de la mujer-actriz se hace así el terreno de la resistencia, donde se puede decir aquello que de otra manera sería imposible, el lugar de los dibujos libérrimos de los márgenes de los manuscritos: y llega incluso a lograr que el predicador sea más libre<sup>5</sup>. A esto me refería en el primer apartado.

En suma, y retomando los términos de Barthes, la escritura de esta voz se diferencia entonces de «l'écrit» en que no transcribe sus fuentes, sino que se recrea en su elaboración; se trata de un ejercicio de «jouissance», no de «imaginaire» (Barthes, 1981: 12).

\*

Leonor López de Córdoba inicia el relato de su vida, compuesto probablemente en los primeros años del siglo XV, diciendo: «es verdad que lo vi, y pasó por mi, y escribolo» y «mandelo escrevir así como vedes» (Ayerbe-Chaux, 1977: 16).

---

<sup>5</sup> Para un desarrollo más extenso de este papel de la mujer en el *Corbacho* véase Sanmartín Bastida, 2003a, y, especialmente, 2007.

También el Arcipreste de Talavera, en numerosos momentos del *Corbacho*, une la escritura con la mirada: «que paresçe que lo vee quando lo escribe» (Martínez de Toledo, 1998: 143), dice el Arcipreste refiriéndose a los males que cuenta. Este autor escribe no porque «lo oyó solamente» sino porque «mucho vido» y estudió (142–143).

De modo que mirada y escritura se entrelazan en la representación literaria, en el canto del cisne que entona la teatralidad textual del siglo XV. La llegada de la imprenta será fundamental para establecer los cambios en el panorama literario de la Edad Media al Renacimiento, como demuestra, con respecto a la imagen del teatro, Stone Peters (2000).

En la literatura del siglo XV, los gestos tienen otros sentidos ocultos tras el literal; dependiendo del contexto, comunican simbólicamente, y, sobre todo, pueden engañar al público no avisado de que se trata de una representación: pueden engañar a Melibea, a los feligreses que admiran a los begardos hipócritas pintados en la cuarta parte del *Corbacho*. Este simulacro se produce dentro de un espacio que estará siempre sujeto a la otra mirada última, la de Dios omnipresente, hasta que finalmente las cosas cambien y el espacio sacro y el teatral se conviertan en conceptos antitéticos con el Renacimiento.

Por otro lado, el lenguaje sobre el estrado tenderá a estilizarse, a deformarse, a volverse extremista, amanerado (en el mundo amoroso de la corte), violento (en crónicas y sermones). La animalización convivirá con la alegoría, y con la enumeración acumulativa y la perífrasis. Lo oculto y hermético que hay que desvelar tendrá su máximo exponente en la cultura del emblema, del acróstico, de la adivinanza, de la divisa, del anagrama, del mote, del secreto amoroso, en la unión entre pintura y poesía, entre literatura y plástica, pieza clave del lenguaje manierista junto con la preeminencia de la forma (véase Cózar, 1991: 41–43). Quizás es que el manierismo, como la alegoría, aparezca en períodos de crisis, de transición, cuando el lenguaje se vuelve sobre sí mismo cansado de mirar a la realidad. Y este manierismo tiene mucho que ver con el artificio de lo teatral, con el lenguaje impostado, con la recreación en la forma.

Por otro lado, si desde el Posestructuralismo parte de la crítica moderna considera la teatralidad, en su proceso simultáneo de producción-recepción, como un mecanismo fundamental de construcción de la identidad, sería interesante indagar un poco más en el funcionamiento de este mecanismo durante la Edad Media, en el reflejo de la mirada del Otro en la conformación sexual y social de la población y en el desarrollo de la subjetividad moderna: en qué medida afecta a lo que se ha llamado el «nacimiento» (yo diría el reconocimiento) del individuo. Es entonces, desde la mirada del Otro, donde el sujeto comienza a constituir su propia conciencia.

Todo esto tendrá un reflejo en la literatura y podrá seguramente encontrarse en más obras y autores que los que aquí he presentado. La teatralidad última de la literatura del Cuatrocientos nos puede aún desvelar muchos secretos de su escritura y de su transformación prodigiosa. Espero, entonces, poder volver sobre ella en el futuro.

## BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Alonso, María J. (1990): «An Edition and Study of the Spanish Versions of the *Arte de Bien Morir*» (tesis doctoral, London University). London: The British Library, British Thesis Service nº: DX201721.
- Ayerbe-Chaux, Reinaldo (1977): «Las memorias de doña Leonor López de Córdoba». En: *Journal of Hispanic Philology*, 1, 11–33.
- Barthes, Roland (1970): *S/Z: Essai*. Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland (1971): *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland (1973): *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland (1981): *Le grain de la voix: entretiens 1962–1980*. Paris: Éditions du Seuil.
- Benjamin, Walter (1990): *El origen del drama barroco alemán*. Versión de J. Muñoz Millanes. Madrid: Taurus.
- Burke, James F. (2000): *Vision, the Gaze, and the Function of the Senses in «Celestina»*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Brown, Catherine (1999): «Queer Representation in the *Arçipreste de Talavera*, or, the *Maldezir de mugeres* Is a Drag». En: *Queer Iberia: Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*. Josiah Blackmore y Gregory S. Hutcheson (eds.). Durham, NC: Duke University Press, 73–103.
- Camille, Michael Michael (1992): *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*. London: Reaktion Books
- Camille, Michael Michael (1996): *Gothic Art: Visions and Revelations of the Medieval World*. London: The Everyman Art Library.
- Dutton, Brian, y Joaquín González Cuenca, eds. (1983): *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Madrid: Visor Libros.
- Cátedra, Pedro (1994): *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411–1412): estudio bibliográfico, literario y edición de los textos inéditos*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo.
- Cátedra, Pedro (ed.) (2002): *Los sermones en romance del manuscrito 40 (siglo XV) de la Real Colegiata de San Isidoro de León: edición y estudio*. Salamanca: SEMYR.
- Chartier, Roger (2000): *Entre poder y placer: Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*. Madrid: Cátedra.
- Cózar, Rafael de (1991): *Poesía e imagen: Formas difíciles de ingenio literario*. Sevilla: El Carro de las Nieves.
- Dagenais, John (1994): *The Ethics of Reading in Manuscript Culture: Glossing the «Libro de buen amor»*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Egginton, William (2003): *How the World Became a Stage: Presence, Theatricality, and the Question of Modernity*. Albany: State University of New York Press.
- Elias, Norbert (1987): *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Trad. Ramón García Cotarelo. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fischer-Lichte, Erika (1992): *The Semiotics of Theater*. Trad. Jeremy Gaines y Doris L. Jones. Bloomington: Indiana University Press.
- Goffman, Erving (1956): *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: University of Edinburgh.
- Huizinga, Johan (2004): *El otoño de la Edad Media: Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Versión de José Gaos, trad. del francés medieval de Alejandro Rodríguez de la Peña. Madrid: Alianza Editorial.

- Infantes, Victor (ed.) (1982): *La danza general de la muerte: (siglo XV–1520)*. Madrid: Visor.
- Lawrance, Jeremy (2004): «*Libro de Buen Amor: From Script to Print*». En: Louise M. Haywood y Louise O. Vasvári (eds.): *A Companion to the «Libro de Buen Amor»*. London: Tamesis, 39–68.
- Martínez de Toledo, Alfonso (1998): *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. Michael Gerli (ed.). Madrid: Cátedra.
- Rico, Francisco (1977): *Predicación y literatura en la España medieval*. Cádiz: UNED.
- Rojas, Fernando de (1997): *La Celestina*. Dorothy Severin (ed.), notas en colaboración con Maite Cabello. Madrid: Castalia.
- Royer de Cardinal, Susana, [s.a.]: *Morir en España: (Castilla Baja Edad Media)*, Madrid: Universidad Católica Argentina.
- Sanchis Sinisterra, José, 2002: *La escena sin límites: Fragmentos de un discurso teatral*. Manuel Aznar Soler (ed.). Ñaque: Ciudad Real.
- Sanmartín Bastida, Rebeca (2003a): *Teatralidad y textualidad en el «Arcipreste de Talavera»*. London: Queen Mary.
- Sanmartín Bastida, Rebeca (2003b): «*El Corbacho* o el arte de la representación del Bajomedievo». En: *eHumanista*, 3, 119–129.
- Sanmartín Bastida, Rebeca (2004): «*Arcipreste de Talavera: Mise-en-Scène and Late Gothic Art*». En: *Journal of the School of Languages, Literature and Culture Studies*, 1, 7–25.
- Sanmartín Bastida, Rebeca (2005): «Sobre el teatro de la muerte en *La Celestina*: el cuerpo «hecho pedazos» y la ambigüedad macabra». En: *eHumanista*, 5, 113–125.
- Sanmartín Bastida, Rebeca (2006a): *El arte de morir: La puesta en escena de la muerte en el siglo XV*. Madrid–Frankfurt: Iberoamericana–Vervuert.
- Sanmartín Bastida, Rebeca (2006b): «Los testigos de la ruina en «*La Celestina*»: Sosia y Pleberio, *voyeurs* e intermediarios del arte macabro». En: *Escrever a ruína*. Antonio Manuel Ferreira y Paulo Alexandre Pereira (eds.). Aveiro: Universidade de Aveiro (en prensa).
- Sanmartín Bastida, Rebeca (2007): «Strategien des Widerstands: Weibliche Stimmen im *Arcipreste de Talavera*». En: *Heiâer' Streit und, kaltes' Wissen. Epochen der europäischen Querelle des femmes*. Friederike Hassauer (ed.), con la colaboración de Kyra Waldner, Annabell Lorenz, Nikolaos Katsivelaris. Göttingen: Wallstein (en prensa).
- Schmitt, Jean Claude (1990): *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*. Paris: Gallimard.
- Spearing, A. C. (1993): *The Medieval Poet as Voyeur: Looking and Listening in Medieval Love Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stone Peters, Julie (2000): *Theatre of the Book, 1480–1880: Print, Text, and Performance in Europe*. Oxford: Oxford University Press.
- Strubel, Armand (2003): *Le Théâtre au Moyen Âge: Naissance d'une littérature dramatique*. Paris: Bréal.
- Talens, Jenaro (2000): «Medievalismo y teatralidad. El discurso poético lorquiano». En: *El sujeto vacío: Cultura y poesía en territorio Babel*. Madrid–Valencia: Frónesis–Cátedra–Universitat de València, 126–148.
- Wölfflin, Heinrich (1999): *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Pról. Enrique Lafuente Ferrari, trad. José Moreno Villa. Madrid: Espasa-Calpe.

## POGLEDI, PREDSTAVITVE IN KNJIŽEVNOST NA ZATONU SREDNJEGA VEKA

Avtorica želi dokazati, da je besedilo od 15. stoletja naprej zaradi postopnega opuščanja ustnega posredovanja in čedalje bolj razširjenega tihega branja postalo bolj avtorjevo. Manj so ga predelovali drugi, zato je definiral funkcijo ustvarjalca. Toda sčasoma se je zmanjšala vez med avtorjem in bralcem, saj drugi ni več javno glosiral prvega, tako da se je estetski pojav spremenil v pojav skrajnosti – avtor in bralec sta se ločila v svojih funkcijah – in odpravil skoraj taktilno vez med njima. Vendar pa pogled v srednjeveški književnosti ni bil pozabljen, temveč se je vzpostavil kot bistvo zgradbe in vsebine besedila, čeprav je imel manjšo vlogo kot v poznejših stoletjih. Prednost pogleda omogoča drugačno razumevanje tedanje literature, razkriva veliko skrivnosti njenih zapisov in bogatega preoblikovanja skozi različne poglede in predstavitve.