

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> (C400. <i>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

LOS GOZOS DE NUESTRA SEÑORA, DEL MARQUÉS DE SANTILLANA

MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO
UNED. Madrid

Resumen: Tras el estudio del género de los «gozos de la Virgen» en la tradición religiosa y literaria, se analiza la originalidad del poema del marqués de Santillana, tanto en su construcción literaria como en sus recursos de estilo. En su transmisión, el poema ofrece el hecho sorprendente de que fue copiado en su integridad en una obra pictórica, que encargó el Marqués al maestro Jorge Inglés, el *Retablo de los Gozos de Santa María* (o *Retablo de los Ángeles*), hoy expuesto en el Museo Nacional del Prado.

Palabras clave: Lírica religiosa, Virgen María, Poesía de cancioneros, Marqués de Santillana, pintura flamenca, retrato.

Abstract: After studying the genre of the «gozos de la Virgen» in the religious and literary tradition, the originality of the poem of the Marquis of Santillana, is analyzed in its literary construction and style resources. In its transmission, the poem offers the surprising fact that was copied in its entirety in a pictorial work, which commissioned the Marquis master Jorge Inglés, the *Retablo de los Gozos de Santa María* (o *Retablo de los Ángeles*), today exhibited in the National Museum of the Prado.

Keywords: Religious lyric, Virgin Mary, Poetry of song books, Marqués de Santillana, flemish painting, portrait.

En la amplia producción poética del Marqués de Santillana, la lírica religiosa ocupa un lugar aparte y casi postrimero, pues su escritura se concentra prácticamente en los dos últimos años de la vida del autor, retirado ya de las preocupaciones mundanas y quizá con el presentimiento cercano de la muerte. De esas fechas son,

en efecto, la serie de nueve sonetos religiosos (XXXIV a XLII), dedicados a la Virgen y a diversos santos (Santa Clara, San Miguel, San Cristóbal, San Bernardino, San Andrés, San Vicente Ferrer)¹, y de entonces datan también los *Gozos*, las *Coplas a Nuestra Señora de Guadalupe* y la *Canonización de San Vicente Ferrer y Fray Pedro de Villacreces*.

Los temas marianos son los cantados con mayor insistencia por don Íñigo López de Mendoza, quien siempre se mostró muy devoto de la Virgen. La divisa caballeresca que exhibía en sus armas y en sus libros, era portadora de un mote que expresamente decía: «Dios e vos». Tales palabras, según interpretación de su confesor Pero Díaz de Toledo, no hacían sino proclamar su fe en Dios y en la Virgen como guadores de sus actos. En su testamento, con la fuerza y rotundidad de la palabra última, reafirmaba también esa permanente devoción: «nuestra señora la Virgen María, a quien yo siempre ove e tengo por abogada en todos mios fechos»². Y a la Virgen, como decimos, dedicó varios de sus poemas: tres sonetos, las *Coplas a Nuestra Señora de Guadalupe* (poema imprecatorio y de alabanza, con motivo de la romería a aquel santuario en 1455, a su regreso de la frontera de Granada y a un paso de la de su propia muerte) y, sobre todo, los *Gozos de Nuestra Señora*, del que aquí queremos tratar.

Fuera de los estrictos márgenes de la poesía litúrgica, fue donde la lírica religiosa medieval desarrolló propiamente estos temas de hiperdulía y culto a la Virgen. Constituían, por así decir, una poesía menos oficial, una poesía de oraciones, visiones y meditaciones piadosas, que formaban parte de las creencias y vida religiosa, pero que no estaban sometidas a las prescripciones del canon. Por eso eran susceptibles de un tratamiento literario más libre, abierto a todo tipo de innovaciones y recreaciones.

Motivo frecuente de esa poesía mariana fueron los llamados «gozos de la Virgen», que como manifestación poética conocemos en versos latinos desde el siglo XII y sobre los que en el XIII Guy Folqueis (el papa Clemente IV) compuso ya en provenzal sus *Set gautz de Nostra Dona*, donde dejó instituido el número tradicional de siete. En España, serían cantados, aparte Santillana, por poetas como

1. Giuseppe Mazzocchi, «I sonetti agiografici del Marchese di Santillana», en Luisa Secchi Tarugi (ed.), *Il Sacro nel Rinascimento. Atti del XII Convegno Internazionale (Chianciano-Pienza 17-20 luglio 2000)*, Firenze, Franco Cesati, 2002, 373-385.
2. R. Foulché-Delbosc, «Testament du Marquis de Santillane», *Revue Hispanique*, 25 (1911), pp. 114-133.

Berceo, Alfonso X, Juan Ruiz³, Fernán Pérez de Guzmán o, algo más tarde, Fray Íñigo de Mendoza⁴.

En realidad, los «gozos» no conformaban sólo un tema literario, sino que eran además una forma de oración, una manifestación de ese culto mariano. Sus orígenes se remontaban a los primeros tiempos de la Iglesia, que celebraba con ellos diferentes episodios de la vida de la Virgen, como la Anunciación, el Nacimiento o la Resurrección. Intensificó este culto y oración San Francisco de Asís y toda su orden seráfica, convirtiéndolo en una meditación sobre cada uno de aquellos misterios gozosos con el rezo de diez avemarías por misterio. Este rezo, que fue conocido como la «corona franciscana» desde el s. xv, pasó a ser una forma generalizada de oración mariana, con la que sólo competiría el santo rosario, invención de Santo Domingo de Guzmán en el s. xii⁵.

El número de gozos fue variable y pasó de cinco en la época primitiva a siete en la práctica franciscana y hasta doce en el s. xv. En principio, como decimos, la fórmula más extendida fue la de cinco: Anunciación, Nacimiento, Resurrección, Ascensión y Asunción. De cinco gozos habla Berceo en sus *Milagros* IV, 12; de siete, tratan Alfonso X en sus *Cantigas de Santa María*, Juan Ruiz y una cantiga del *Cancionero de Baena*. Doce son los registrados en un poema anónimo en cuaderna vía del s. xiv⁶ y también en el poema de Santillana que nos ocupa. Por lo demás, el tema era tan común y alcanzó tal difusión y aceptación que hasta se hicieron de él *contrafacta* amorosos y parodias eróticas, como *Les quinze joies du mariage*, colección de cuentos misóginos contra el matrimonio, el poema los *Siete gozos de amor* de Juan Rodríguez del Padrón o *Le sette allegrezze d'amore* de Lorenzo de' Medici⁷.

3. Margherita Morreale, «Los 'Gozos' de la Virgen en el *Libro* de Juan Ruiz (I y II)», *Revista de Filología Española*, 63 (1983), 223-290, y 64 (1984), 1-69.
4. Gaspar Calvo, «Los *Gozos de Nuestra Señora* y su culto en Fr. Íñigo de Mendoza, OFM (1425-1507?)», *Ephemerides Mariologicae*, 28 (1978), 67-92.
5. Bernardino Barban, «Devozione mariane francescane. La corona dei sette Gaudi», *Quaderni di spiritualità francescana*, 5 (1963), 124-133.
6. Miguel Artigas, «Unos 'Gozos' de la Virgen del siglo xiv», en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, I, Madrid, 1925, 371-375. Ángel Gómez Moreno, «Los 'Gozos de la Virgen' en el MS 9/5809 de la Real Academia de la Historia», en *Studia in honorem Prof. Mantin de Riquer*, Barcelona, Sirmio, 1991, IV, 233-245.
7. Puede verse Folke Gernert, *Parodia y «contrafacta» en la literatura románica medieval y renacentista. Historia, teoría y textos*, San Millán de la Cogolla, Cilengua (Instituto Biblioteca Hispánica), 2009, 2 vols. Dorothy Sherman Severin, «Juan Rodríguez del Padrón, Parodist: *Los siete gozos de amor*», en *Juan Rodríguez del Padrón: Studies in Honour of Olga Tudorică Impy*, Londres, 2005, 75-83.

Santillana, como decimos, ofrece la versión más extensa de doce gozos y logra construir un muy estimable poema. Distribuido también en doce estrofas, más una de cierre, cada una de ellas va dedicada a un gozo particular. Con los siete habituales de la tradición franciscana (Anunciación, Visitación, Nacimiento, Adoración de los Magos, Resurrección, Ascensión y Asunción), se intercalan ahora el de la Presentación en el templo, la Huida a Egipto, la Disputación con los doctores, las Bodas de Canaán y la Decensión del Espíritu Santo. El conjunto compone un fresco muy elocuente de la vida de la Virgen, a partir de su presencia en los evangelios, tanto canónicos como apócrifos, subrayando particularmente aquellos momentos en que tuvo especial protagonismo como madre de la divinidad.

En su poema, nuestro autor va desgranando uno a uno aquellos momentos, aunque no se para especialmente en la anécdota histórica. Le basta con aludir a ella, unas veces destacando un motivo sobresaliente y otras de manera más sutil y poética. Sus fuentes de referencia son principalmente los evangelios y otros libros sagrados, pero también tradiciones legendarias, iconográficas y literarias.

El Gozo I, el de la Anunciación, lo había narrado el evangelio de *San Lucas* 1, 26-38, que cuenta cómo el ángel Gabriel, enviado por Dios, anuncia a María la concepción de su hijo y, ante la sorpresa de ella, le hace saber la intercesión del Espíritu Santo. Santillana prescinde de aquella narración y alude a ese momento sólo mediante la referencia a la creencia, muy extendida en la Edad Media, de que la Virgen había concebido por el oído. Esa creencia dio lugar a algunas figuraciones plásticas en las que se representaba al Espíritu Santo en forma de paloma descendiendo hasta la oreja de María, y se incorporó ya a la letra de los gozos más antiguos y famosos que conocemos, el poema latino del siglo XII, atribuido a Thomas Becket y divulgado desde el s. XVI por el compositor Josquin des Prés: «Gaude, Virgo, Mater Christi, / quae per aurem concepisti, / Gabrielis nuncio». Santillana, que conocería aquel texto, lo traslada casi literalmente a su poema:

Gózate, gozosa Madre,
gozo de la humanidad,
templo de la Trinidad
elegido por Dios Padre.
Virgen que por el oído
concepisti,
gaude, Virgo, Mater Christi
e nuestro gozo infinito.

El Gozo II es el de la Visitación a su pariente Isabel, madre del Bautista, que relata *Lucas* 1, 39-46. Santillana se inspira en ese relato («segund el Evangelista», dice el verso) y centra su atención en la sorpresa exultante de Isabel ante la visita de María y la reverencia que aquella le devuelve («Bendita tú entre las mujeres y bendito el fruto de tu vientre», en palabras del evangelio). Esa escena la plasma Santillana apenas mediante la mención de un adjetivo, un latinismo, sutilmente elegido: *reverida* ('reverenciada'). Es decir, la Virgen es «luz reverida (reverenciada)» por «la madre del Baptista», que le anuncia «la venida de nuestro gozo (el Mesías)» que trae en su vientre:

Gózate, luz reverida,
segund el Evangelista,
por la madre del Baptista
anunçiendo la venida
de nuestro gozo, Señora,
que traías;
vaso de nuestro Mexías,
gózate, *pulcra e decora*.

El Gozo IV es el de la Adoración de los Magos venidos de Oriente, según el evangelio de *San Marcos* 2, 1-11, el único que refiere este episodio. Santillana añade por su cuenta, y desde otras tradiciones, la procedencia de los magos («Naús»), su número («tres») y su condición («príncipes»), y mantiene el motivo de los regalos y su simbolismo implícito:

Gózate, ca prestamente
de Naús sin más tardar
lo vinieron adorar
los tres príncipes d'Oriente:
oro e mirra le ofreçieron
con ençienso;
pues gózate, nuestro açenso,
por los dones que le dieron.

El gozo V es el de la Presentación en el templo, que también cuenta *Lucas* 2. Santillana tiene en mente el episodio evangélico y lo evoca a través del personaje del anciano Simeón, que en realidad tomó a Jesús en sus brazos y, bendiciendo a Dios, profetizó sobre él. Nuestro autor, siguiendo probablemente otra tradición (que, por ejemplo, documentan los libros de horas), interpreta que la Virgen hace ofrenda de su hijo al sacerdote Simeón:

Gózate, de Dios mansión,
del çielo felice puerta,
por aquella santa offerta
que al sacerdote Simeón
graciosamente e benigna
offreçiste;
gózate, pues mereçiste
ser dicha Reina divina.

El gozo VIII es el de las Bodas de Canaam, contado por *San Juan 2*, 1-11, en el que Santillana introduce una curiosa alteración histórica y gramatical, transformando en nombre propio un nombre común: «architriclino» era, en efecto, el nombre que se daba al maestresala encargado de ordenar el banquete. En el pasaje evangélico, al 'architriclino' ordena Jesús que dé a probar el vino tras el milagro: «Et dicit eis Iesus: Haurite nunc, et ferte architriclino...». Santillana curiosamente hace de él el prócer mantenedor de la fiesta:

Gózate, nuestra claror,
por aquel acto divino
que por tu ruego benigno
el tu fijo e fazedor
fizo quando el agua en vino
convirtió
e, fartando, consoló
la fiesta de Architriclino.

El gozo X es el de la Ascensión, de que hablan los *Hechos de los Apóstoles*, 1, 9-12. Santillana prescinde de todo lo anecdótico y se limita a describirla y encerrarla en un vocablo muy significativo: *noveza*, un latinismo que literalmente significa 'novedad', pero que él ya había utilizado en otros poemas para referirse a la visión o contemplación de algo admirable, extraordinario, impresionante (los animales extraños y monstruosos que se humillan en la muerte de don Enrique de Villena, como el león ante san Jerónimo)⁸:

Gózate, una e señera,
bendita por elección,

8. «Más admirativo que non pavoroso / de la tal *noveza* que tarde acaesce... / seguí mi camino...» (vv. 65-69).

por la su santa Acçension,
entre los santos primera;
gózate por tal noveza,
mater Dei,
prinçipio de nuestra ley,
gózate por tu grandeza

El gozo XI es el de la Decension del Espíritu Santo en forma de lenguas de fuego sobre las cabezas de los apóstoles el día de Pentecostés, que también relatan *Hechos*, 2, 1-4. Santillana reduce la historia a aquel resplandor santo:

Gózate, Virgen, espanto
e cometa del infierno;
gózate, santa *ab eterno*,
por aquel resplandor santo
de quien fueste consolada
e favorita;
gózate, de afflictos vida,
desde *ab iniçio* criada.

El gozo XII es el de la Asunción, la asunción de María en cuerpo y alma a los cielos, tema difundido por los apócrifos en Oriente y que en Occidente no se extendió hasta el s. XII. Santillana hace referencia a esa doctrina y proclama la asunción «non dividida mas junta» de la persona:

Gózate, sacra Patrona,
por graçia de Dios assumpta,
non dividida, mas junta
fue la tu digna persona
a los çielos e sentada
a la diestra
de Dios Padre, Reina nuestra
e de estrellas coronada.

Pero las referencias a aquellas situaciones históricas son apenas el pretexto del poema que, con sus reiteradas exhortaciones a la Virgen, sus epítetos laudatorios o sus anafóricas invitaciones al gozo, se convierte en una exaltación de María, un canto triunfal y oración enardecida.

De las dos modalidades constructivas que tradicionalmente ofrecía el género de los «gozos», la enumerativa narrativa (que, por ejemplo, emplea Juan Ruíz: «El primero gozo que se lea... / el segundo quando nació... / el tercero quando venieron los Reyes»), y la imperativa gratulatoria (que ofrece la mayoría de la poesía latino-cristiana de los siglos XIII y XIV: «Gaude, plaude, clara rosa... / Gaude, mea speciosa... / Gaude, felix et decora...»), Santillana prefiere la forma más lírica de la exhortación a la Virgen.

El poema se abre así con un imperativo anafórico, que invita a la Virgen al gozo y se repetirá al comienzo de cada una de las estrofas («Gózate... Gózate»). A ese imperativo, suele seguir una aposición formularia en loor de la Virgen («templo de la Trinidad, luz reverida, flor de las flores...»); a continuación, va la motivación del gozo introducida por la preposición *por*, traslación del latín *quia* («por haber concebido, por el anuncio de Isabel, por aquel resplandor...») con la referencia más o menos explícita al episodio evangélico o escriturario. Los dos versos finales vuelven a insistir en la invitación al gozo —de nuevo mediante el imperativo *gózate*, aunque no dispuesto ya en orden anafórico— y a reiterar los epítetos y aposiciones laudatorias.

Estos son realmente sobreabundantes en el poema. Predominan los de construcción posesiva, subrayando el vínculo de los humanos con la madre de la divinidad («nuestro gozo, nuestra dulzor, nuestra claror»). Otros aluden a sus atributos celestiales y divinos («templo de la Trinidad, vaso de nuestro Mexías, feliz puerta del cielo»). Algunos encierran una original invención («luz reverida») y otros son más convencionales («flor de las flores»). Y son muy numerosos los formulados en latín, procedentes de los himnos y textos litúrgicos («Virgo mater Christi, pulcra e decora, Virgo mater alma»). Resaltan los que contienen una idea de luz y claridad, siempre asociada a la Virgen («nuestra claror, luz reverida, cometa del infierno») y también los que aluden a un sentimiento de serenidad y de esperanza («nuestro ascenso, nuestra dulzor, nuestra esperanza, fontana de salvación»).

Todos estos rasgos caracterizan la obra como un poema eminentemente lírico, un poema-oración, que decíamos. Esa condición la refuerza aún la forma métrica elegida, que es la de la copla castellana de ocho versos y cuatro rimas, todos octosilábicos y el sexto quebrado. La combinación de octosílabos y quebrados, utilizada por Santillana especialmente en canciones y decires líricos, añade al poema ritmo y variación melódica. El resultado es, en definitiva, un poema muy estimable; un poema en el que, siguiendo el género de los «gozos», bien consolidado en la tradición de la lírica religiosa medieval, Santillana ha sabido innovar y recrearlo con rasgos poéticos originales.

Pero todavía el poema en su ejecución y transmisión nos revela aspectos sorprendentes. El más llamativo es que pasó a integrarse en una obra pictórica, en un retablo al que da nombre, el *Retablo de los Gozos de Santa María* (o *Retablo de los Ángeles*), hoy expuesto en el Museo Nacional del Prado. El retablo se compondría con destino al oratorio personal en el palacio de Guadalajara, como se ha supuesto. No mucho tiempo después, en 1455, en el codicilo añadido a su testamento, el marqués notifica que, ahora a su muerte, se destine a la capilla mayor del Hospital de San Salvador, que había fundado en su villa de Buitrago: «Item mando que en la iglesia del dicho ospital sean fechos tres altares, el primero en la capilla mayor, y este altar sea fecho en cinco gradas por donde suban a él (...) y sea puesto allí el retablo de los ángeles que yo mandé fazer al maestre Jorge Inglés pintor, con la imagen de nuestra señora, de bulto, que yo mandé traer de la feria de Medina». Allí permanecería siglos, hasta que los duques del Infantado, herederos del Marqués, lo trasladaran a otros lugares de su propiedad a comienzos del s. xx. En el año 2012, el XIX duque del Infantado, Íñigo de Arteaga y Martín, lo entregó en depósito al Museo Nacional del Prado para su restauración y su posterior exposición durante un período de diez años.

El retablo se ha descrito muchas veces. El cuerpo central está ocupado por los retratos orantes, reclinados en sus sitiales, del Marqués, en el lado del evangelio, y doña Catalina de Figueroa, su esposa, en el de la epístola, ambos algo menos que de tamaño natural; alejados tras ellos respectivamente un paje con espada y una dueña; al fondo, ventanas y puertas por donde se advierte un paisaje de árboles, cielo azul con nubes y campo llano. El Marqués viste jubón negro verdoso, gorra con largas becas y colgada del cuello la cruz de san Antón. Facciones correctas, ojos claros perdidos en una mirada un tanto severa y concentrada. Doña Catalina viste túnica rojiza con ribete de armiño, que cubre un manto de terciopelo forrado y una cofia de lino sobre su cabeza. La mirada un tanto apagada, las manos blancas en actitud orante, el libro de horas abierto, parece dirigirse devotamente a la Virgen, a la imagen adquirida en la feria de Medina, que aparecería de bulto entre ambos retratos y que no se ha conservado.

La parte superior la ocupan doce ángeles suspendidos en un fondo oscuro, sin celajes, que van vestidos con amplias y largas túnicas, que se doblan en numerosos pliegues, y llevan unas puntiagudas alas como de cola de pavo real; las caras, aunque no siempre bellas ni infantiles (frente a lo que suelen ser las de los ángeles más convencionales), no dejan de resultarnos atractivas; cada uno de ellos porta en un cartelón de pergamino una estrofa del poema, alineados en dos filas, los de la más alta muestran en sucesión las estrofa I a VI, los de la de abajo la VII a la

XII; la XIII, que ya no recoge ningún gozo y es la finida del poema, a manera de rúbrica del poeta, le acompaña como fondo de su retrato.

El retablo se completa con una predela o banco inferior en el que aparecen representados los padres de la Iglesia: San Agustín, San Jerónimo, San Ambrosio y San Gregorio.

Resulta muy interesante la incorporación del texto poético a la pintura. En la época, no dejan de ser frecuentes cuadros con libro incorporado, incluso abierto e identificable. Pero la incorporación de una obra completa, de cierta extensión, perfectamente legible y con pleno sentido, parece un experimento ciertamente singular.

Santillana encargó la obra a Jorge Inglés, uno de los primeros introductores de la pintura flamenca en España, que como artista ya había entrado a su servicio algún tiempo atrás⁹. Entre los especialistas que trabajaban en su escritorio de Guadalajara, copistas de manuscritos, traductores, miniaturistas e iluminadores o encuadernadores, se encontraba hacia la década de los cuarenta este maestro, de procedencia incierta. En varios de los códices que constituyen la biblioteca del marqués, se ha advertido la intervención de Inglés en alguna de sus miniaturas. Los más seguros son una copia del *Fedón* de Platón, un manuscrito de la *General estoria* de Alfonso X, el *Tratado de la Caballería* de Leonardo Bruni y el *De Vita Beata* de San Agustín. Los ángeles tenantes de escudos de armas o los ángeles músicos, con sus alas puntiagudas, que en esas obras aparecen, guardan un parecido evidente con los ángeles del *Retablo*.

Jorge Inglés conocería bien los libros y manuscritos de Santillana, incluso los de su propia poesía. Por eso incorpora al cuadro un texto muy correcto, que se agrupa con los mejores manuscritos del poeta, pues se desvía poco del texto definitivo documentado en la tradición ß –reflejada en los manuscritos *SA8* y *MN8*–, es decir, el texto del que hubo de ser su cancionero de escritorio. Frente a desvíos más significativos que ofrecen otros testimonios como los manuscritos *MH1* y *MT1* y el impreso *11C*, en los que también se ha transmitido el poema, el texto de Inglés apenas presenta algunas variantes gráficas, algunas variantes lingüísticas (*de naos / de naus, virgo / virgen, fuste / fueste, in eterno / ab eterno*) y

9. F. J. Sánchez Cantón, «Maestro Jorge Inglés, pintor y miniaturista del Marqués de Santillana», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 25 (1917), 99-105 y 26 (1918), 27-31. Un breve estudio histórico artístico del *Retablo* puede verse ahora en Gonzalo M. Borrás Gualis, «Pintura y poesía en el 'altar de los ángeles' del marqués de Santillana», en *Alma Ars. Estudios de Arte e Historia en Homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Universidad de Extremadura, 2013, 207-210.

un error en rima en la estrofa X (*una e señora* por *una e señera*), aunque también llega a corregir al posible modelo *SA8* en la duplografía *baptistista* por *bautista*, en la c. II. Asimismo es significativo, en una peculiar ‘cuenta del original’, el cuidado en ajustar el texto de cada estrofa al espacio disponible en cada pergamino que portan los distintos ángeles. Para ello, empleará una letra gótica más bien alargada que redonda, y hará un uso discrecional de las abreviaturas y de las dobles consonantes y grupos cultos, que unas veces le servirán para reducir el espacio de la línea del verso y otras para ampliarlo¹⁰.

El encargo hecho por Santillana a Jorge Inglés sería principalmente el de los dos retratos orantes, pero la gran novedad era la incorporación de la propia oración al cuadro. Y en efecto, el pintor crea un programa de ángeles, alineados en dos filas asimétricas, portadores de las estrofas del poema-oración que rezan los dos personajes retratados, don Íñigo y doña Catalina. El poema de Santillana queda así perpetuado en la pintura, junto a su autor, que lo firma y rubrica en esa última estrofa, que queda fuera del ámbito de los ángeles, para fundirse con el autor en el cuerpo central del cuadro:

Por los quales gozos doze,
donzella del sol vestida,
e por tu gloria infinida,
faz tú, Señora, que goze
de los gozos e plazer
otorgados
a los bienaventurados,
bendita entre las mugeres.

Esta perpetuación del poema era muy del gusto de Santillana. Sabemos que una de sus mayores satisfacciones estéticas, fue la de la codificación, revisión, fijación y custodia de su obra, que logró llevar a cabo en los últimos años de su vida. Ese culto a la propia obra, que añade modernidad al poeta, es también el significado del retablo, que funde poema y retrato, inmortalizando para la posteridad obra y autor.

José Ortega y Gasset, que en 1918, con motivo de la Exposición retrospectiva de retratos femeninos españoles, presentada por la Sociedad de Amigos del Arte,

10. Véase M. Á. Pérez Priego, «Variantes de imprenta en la poesía del Marqués de Santillana», en Josep Lluís Martos (ed.), *La poesía en la imprenta antigua*, Alicante, Publicacions de la Universitat d'Alacant, 2013, 161-171.

tuvo ocasión de contemplar parcialmente el retablo, sólo la tabla correspondiente al retrato de la marquesa, ya advirtió un atractivo dualismo en el cuadro, la quietud y la germinación de inquietudes, una brisa terrestre, el ascetismo y el tiempo nuevo, la Edad Media y el Renacimiento¹¹.

Y en efecto, junto al piadoso culto a la Virgen y todos los elementos religiosos, que parecen reflejar más un pensamiento medieval, hay en el cuadro un culto a la personalidad y al valor de la propia obra, que parecen rebasar su propia época y apuntar a tiempos más modernos.

11. J. Ortega y Gasset, «Divagación ante el retrato de la marquesa de Santillana», en *El Espectador*, tomos VII-VIII, Madrid, Revista de Occidente («El Arquero»), 1972, 3ª, pp. 189-199.

