



Bulletin of Spanish Studies

Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America

ISSN: 1475-3820 (Print) 1478-3428 (Online) Journal homepage: <http://www.tandfonline.com/loi/cbhs20>

El llanto como medida de la sensibilidad medieval en el contexto del Ms. Esc. K-III-4 (Libro de Apolonio, Vida de Santa María Egipciaca, Libro de los tres reyes de Oriente)

Carina Zubillaga

To cite this article: Carina Zubillaga (2016): El llanto como medida de la sensibilidad medieval en el contexto del Ms. Esc. K-III-4 (Libro de Apolonio, Vida de Santa María Egipciaca, Libro de los tres reyes de Oriente), Bulletin of Spanish Studies, DOI: [10.1080/14753820.2016.1243365](https://doi.org/10.1080/14753820.2016.1243365)

To link to this article: <http://dx.doi.org/10.1080/14753820.2016.1243365>



Published online: 26 Oct 2016.



Submit your article to this journal [↗](#)



View related articles [↗](#)



View Crossmark data [↗](#)

El llanto como medida de la sensibilidad medieval en el contexto del Ms. Esc. K-III-4 (*Libro de Apolonio, Vida de Santa María Egipciaca, Libro de los tres reyes de Oriente*)

CARINA ZUBILLAGA

IIBICRIT (CONICET), Universidad de Buenos Aires

El estudio de la gestualidad en la cultura medieval ha convocado a destacados investigadores que han indagado tanto en el carácter más literal del lenguaje corporal como en sus implicancias morales.¹ Dentro de la gestualidad medieval, el llanto representa casi como ningún otro signo físico la naturaleza fuertemente emocional de una Edad Media que puede identificarse con la ‘propensión a las lágrimas’.²

La representación del llanto y de la pena se reitera en este sentido en numerosos y variados relatos medievales, pero adquiere una consistencia mayor como tópico recurrente en un manuscrito tan singular como el K-III-4 de la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial. Los poemas en dicho manuscrito fueron seleccionados, reunidos y compilados según una orientación clara basada en la progresión de las historias de personajes cuya peripecia vital asume la forma del viaje que cada uno de ellos emprende por

1 Especialmente cabe consignar a Paul Zumthor, *La letra y la voz: de la ‘literatura’ medieval* (Madrid: Cátedra, 1989), 293–321; Jacques Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval* (Barcelona: Gedisa, 1994), 52–64; y Jean-Claude Schmitt, ‘La moral de los gestos’, en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, comp. Jacques Le Goff (Madrid: Taurus, 1990), 129–46. Los gestos evidencian la catadura interior, según la comprensión medieval, como postula Violeta Díaz-Corrалеjo, ‘Gesticular en el Infierno’, en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. Margarita Freixas, Silvia Iriso & Laura Fernández, 2 vols (Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, 2000), I, 651–58 (p. 658).

2 Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media* (Madrid: Alianza Editorial, 1982), 20.

diferentes motivos pero que remite simbólicamente a las pruebas y padecimientos de todo cristiano como metáfora de su vida terrenal.³

El códice K-III-4, integrado por tres poemas narrativos castellanos del temprano siglo XIII (*Libro de Apolonio*, *Vida de Santa María Egipciaca*, *Libro de los tres reyes de Oriente*), aunque copiado a fines del siglo XIV, representa como objeto cultural la lectura casi contemporánea al momento de su producción de una poesía clerical que a veces como estudiosos tendemos a ver más disociada de lo que posiblemente haya sido, a través de los compartimentos diferenciados del ‘mester de clerecía’ y el ‘mester de juglaría’ con que suele aún hoy etiquetársela. Aunque el *Libro de Apolonio* se haya escrito en coplas cuaternas de versos alejandrinos monorrimos y tanto la *Vida de Santa María Egipciaca* como el *Libro de los tres reyes de Oriente* estén compuestos en cambio en pareados anisosilábicos, la diferencia métrico-estrófica entre ellos no oculta una génesis clerical común y un público probablemente compartido.

Las semejanzas entre los poemas que componen el Ms. Esc. K-III-4 son importantes y significativas. Desde la misma geografía señalada por Alan Deyermond (‘la acción de todas las obras se desarrolla en el Este del mediterráneo y sus regiones costeras’)⁴ y una temporalidad de apenas dos o tres siglos que separa a sus protagonistas y los ancla en los primeros tiempos del Cristianismo, esta relativa coincidencia espacio-temporal está particularmente resaltada por la dinámica del viaje que es eje narrativo de cada uno de los poemas. De hecho, escenifica las aventuras y desventuras que deben sobrellevar sus personajes como parte de una peripecia vital concebida como prueba cristiana, según el modelo bíblico representado por Job del héroe perseguido por la fortuna.⁵

3 La unidad del códice está básicamente determinada por sus características materiales, ya que sus 86 folios de papel ceutí están copiados por una misma mano y a una sola columna; el manuscrito sólo está decorado en los folios que inician los poemas (fol. 1^r, fol. 65^r y fol. 82^v), con la tinta roja de los títulos y de los adornos y complementos de las mayúsculas, además de poseer una ilustración en el inicio del *Libro de los tres reyes de Oriente* sobre la adoración de los Reyes Magos.

4 Alan Deyermond, ‘Emoción y ética en el *Libro de Apolonio*’, *Vox Romanica*, 48 (1989), 153–64 (pp. 153–54).

5 Si bien el sentido de la aventura como prueba cristiana aparece más claramente en los dos últimos poemas del Ms. Esc. K-III-4, de orientación claramente religiosa, también el *Libro de Apolonio* resignifica las aventuras del héroe según valores cristianos, como afirman los siguientes investigadores: Ronald E. Surtz: ‘Specifically, the anonymous Spanish author seeks to place the life of the hero under the protection of divine Providence, a fact which he is equally careful to underline for his readers or listeners’ (‘The Spanish *Libro de Apolonio* and Medieval Hagiography’, *Medioevo Romanzo*, 7 [1980], 328–41 [p. 329]); Marina Scordilis Brownlee, quien plantea que Apolonio representa ‘the Christian pilgrim journeying about the earth as a result of Adam’s expulsion from Eden’ (‘Writing and Scripture in the *Libro de Apolonio*: The Conflation of Hagiography and Romance’, *Hispanic Review*, 51:2 [1983], 159–74 [p. 169]); Patricia E. Grieve basada en idea de la revelación cristiana (‘Building

La misma progresión genérica de los relatos, comenzando con una historia de materia antigua sobre un rey griego y continuando con una narración hagiográfica y la reescritura final de la infancia y muerte de Cristo a partir de la tradición de los *Apocrypha*, determina a partir del contexto manuscrito compartido el énfasis en la virtud como la cualidad cristiana destacada que se busca resaltar en cada uno de los protagonistas de los poemas y transmitir, consecuentemente, al público receptor del códice castellano como unidad.⁶ Esa virtud, que asume matices y variaciones de conducta en los diferentes personajes, se expresa siempre, sin embargo, de manera privilegiada a través del llanto como medida de una sensibilidad cristiana asociada a la nueva orientación religiosa de la devoción afectiva del periodo, que se asentó en los siglos XII y XIII en el reconocimiento de la humanidad de Jesús y en las imágenes de lo íntimo y lo familiar representadas sobre todo por la Virgen María como parámetros esenciales.

Esa progresión que identifica a la aventura cada vez más como prueba cristiana en la sucesión de los relatos en el manuscrito se percibe particularmente en una trayectoria del llanto en los poemas, que resulta en principio la medida básica del sufrimiento y de la pena que purifica a los protagonistas y, llamativamente, los define como unos héroes muy singulares, para ser posteriormente la expresión de una fe religiosa que va creciendo como lo hacen los personajes y las historias mismas, según analizaremos a continuación.

Apolonio, héroe indiscutido del poema de mediados del siglo XIII que lleva su nombre, no sólo se distingue de los héroes épicos y caballerescos más conocidos en las gestas y relatos de aventuras de la Edad Media por ser un héroe letrado que recurre a los libros para resolver sus problemas.⁷ Entre sus

Christian Narrative: The Rhetoric of Knowledge, Revelation and Interpretation in *Libro de Apolonio*, en *The Book and the Magic of Reading in the Middle Ages*, ed. Albrecht Classen [New York: Garland, 1998], 149–69; y Matthew V. Desing: 'I propose reading the *Libro de Apolonio* as an allegory for participation in the Church's sacraments as a means of turning from mundane to holy knowledge, a reading that unifies the seemingly disparate references to Christianity in the text' ('De pan y de tesoro': Sacrament in the *Libro de Apolonio*, *La Corónica*, 40:2 [2012], 93–120 [p. 94]).

6 Más allá de la coincidencia señalada por Alan Deyermond y de otras sugerencias postuladas al pasar por los editores singulares de los poemas, el códice ha sido analizado como unidad en un trabajo de Andrew M. Beresford centrado en la *Vida de Santa María Egipcíaca*—'The *Vida de Santa María Egipcíaca* and the Question of Manuscript Unity', en *Text & Manuscript in Medieval Spain: Papers from the King's College Colloquium*, ed. David Hook (London: King's College, 2000), 79–102—y en mi estudio y edición conjunta del Ms. Esc. K-III-4—*Poesía narrativa clerical en su contexto manuscrito. Estudio y edición del Ms. Esc. K-III-4 (Libro de Apolonio, Vida de Santa María Egipcíaca, Libro de los tres reyes de Oriente)*, ed. Carina Zubillaga (Buenos Aires: SECRI, 2014).

7 Según lo señala Alan Deyermond, después de destacar todas las cualidades intelectuales de Apolonio: 'Exagero un poco, no hay necesidad de imaginar a Apolonio como catedrático de la Universidad de Tiro. Pero la mayor exageración se debe a los autores

características más distintivas, además de una sabiduría que le permite resolver adivinanzas como ningún otro y tocar la vihuela de manera inigualable, figura una sensibilidad capaz de hacerlo llorar en múltiples ocasiones y circunstancias. Estas lágrimas del héroe, sin embargo, no sólo cumplen en el poema la función de expresar su humanidad sufriente ante los padecimientos que debe enfrentar, sino que delatan la debilidad y el materialismo de su particular condición de héroe probado por el destino, al mismo tiempo que su superación mediante la prueba de sentido cristiano.

El llanto de Apolonio al inicio del poema es la expresión acabada de la pérdida, la suma de las riquezas y los bienes que ya no poseerá luego de producirse su naufragio en Pentápolis: ‘Estava en tal guisa su ventura reptando, / vertiendo de los ojos, su cuita rencurando’ (121ab).⁸

Apolonio llora recordando las riquezas perdidas, como también lo hacen Plácidas/Eustaquio y otros héroes que comparten el motivo del hombre probado por el destino en numerosos relatos medievales, dando cuenta básicamente de la debilidad de su naturaleza humana que cifra en los bienes materiales la propia identidad. A través de las palabras de consuelo del pescador que lo encuentra en la orilla, Apolonio comprende sin embargo que el mundo es siempre cambiante (‘en toller e en dar es todo su sentido, / vestir al despojado e despojar al vestido’ [134cd]) y que sólo se valora lo que se posee cuando se ha tenido antes la experiencia de la pérdida (‘Nunca sabrién los omes qué eran aventuras / si no perdiessen pérdidas o muchas majaduras’ [136ab]).

Una cosa es la comprensión, claro, y otra muy diferente la aceptación de la pérdida; por ello, Apolonio continúa llorando ya en la corte de Pentápolis, donde el rey lo ha invitado a almorzar luego de verlo jugar también con maestría a la pelota. Apolonio llora antes de entrar al palacio, porque no tiene las vestimentas ni adornos apropiados (‘non quiso de vergüença al palacio entrar; / tornóse de la puerta, comenzó de llorar’ [154cd]); sigue llorando una vez dentro del palacio, mientras se sirve la comida (‘non podié

medievales: Apolonio tiene gustos y dones muy intelectuales, y su hija Tarsiana los hereda’ (‘Motivos folklóricos y técnica estructural en el *Libro de Apolonio*’, *Filología*, 13 [1968–69], 121–49 [p. 139]).

8 Cito según la transcripción del poema presente en mi edición conjunta del Ms. K-III-4 de la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, indicando a continuación de cada cita el número de estrofas y/o versos correspondientes (*Poesía narrativa clerical en su contexto manuscrito*, ed. Zubillaga). Modernamente, el *Libro de Apolonio* ha contado con las siguientes ediciones: ‘*Libro de Apolonio*’: *An Old Spanish Poem*, ed. C. Carroll Marden, 2 vols: I, *Text and Introduction*, II, *Grammar, Notes and Vocabulary* (New York: Kraus Reprint, 1917 y 1922); *Libro de Apolonio*, intro., texto & note a cura di Giovanni Battista de Cesare (Milano: Cisalpino-Goliárdica, 1974); *Libro de Apolonio. Estudios, ediciones, concordancias*, ed. Manuel Alvar, 3 vols (Valencia: Fundación Juan March/Editorial Castalia, 1976); *Libro de Apolonio*, ed., intro. & notas de Carmen Monedero (Madrid: Castalia, 1987); y *Libro de Apolonio*, ed. & notas de Dolores Corbella (Madrid: Cátedra, 1992).

Apolonio las lágrimas tener, / los conduchos quel' davan non los podié prender' [160cd]); y llora más todavía después de contarle su historia a Luciana, quien le ha insistido que lo haga hasta el cansancio ('Queríe tener las lágrimas, mas nol' valíá nada; / renovósele el duelo e la ocasión passada' [175cd]).

Este llanto de Apolonio despierta la compasión tanto del rey como de su hija, quien intenta remediar el profundo dolor del náufrago tocando la vihuela, lo que admira a la corte en su conjunto y lleva a Apolonio a proponerse como un músico mejor, demostrarlo frente a todos y convertirse luego en el maestro de la doncella, quien se enamorará de él y acabará convirtiéndose en su esposa.⁹

Toda vez que Apolonio se ve obligado en el devenir de sus aventuras a contar nuevamente su historia, y particularmente este naufragio, las lágrimas vuelven a aparecer como signo de su humana debilidad, como testimonia por ejemplo su llegada a Tarso ante la pregunta de Estrángilo y Dionisa sobre el destino de los hombres que antes de salir de allí lo acompañaban:

Recudiól' Apolonyo, entró en la razón,
llorando de los ojos a una gran mesión;
dixole la estoria e la tribulación,
cómo perdió en la mar toda su criazón. (334)

Aparece aquí el pleonasma 'llorando de los ojos', que según José Antonio Pascual 'servía adecuadamente al escritor medieval para presentar el dolor'.¹⁰ Llorar es indudablemente dar muestras de dolor, aunque bajo la forma silenciosa que supone esta acción verbal y en oposición a las manifestaciones más ruidosas y desmesuradas del llanto.

Que el llanto resulta en la primera parte del poema la expresión cabal de la pérdida lo demuestra no sólo esta figura sufriente y lacrimosa de Apolonio como náufrago, y su recuerdo posterior del episodio, sino también las dolorosas despedidas que se suceden en el texto y que condensan el sentimiento de pérdida y abandono frente a la partida del héroe en la imagen de las lágrimas. Basta, como ejemplo, considerar la dolorida despedida de Pentápolis cuando Apolonio y también Luciana, pese a estar embarazada, se embarcan rumbo a Antioquía:

Quando vino la hora que las naves movieron,
que los unos de los otros a partirse hovieron,

9 La música funciona en este episodio a la vez como cura de la melancolía del héroe y generadora del amor de la doncella, ya que como indica María Jesús Lacarra 'a la música como terapia, que movió inicialmente a Luciana a sacar la vihuela, se superpone ahora la música que enciende el amor' ('Amor, música y melancolía en el *Libro de Apolonio*', en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. Vicente Beltrán [Barcelona: PPU, 1988], 369-79 [p. 371]).

10 José Antonio Pascual, 'Del silencioso llorar de los ojos', *El Crotalón*, 1 (1984), 799-805 (p. 800).

muchas fueron las lágrimas que en tierra cayeron,
pocos fueron los ojos que agua non vertieron.

Los vientos por las lágrimas non querían estar,
acuitaron las naves, fiziéronlas andar,
así que las hovieron atanto de alongar
que ya non las podían de tierra devisar. (262–63)

Ya en medio de la travesía Luciana da a luz a su hija Tarsiana y parece morir, aunque la suya es en verdad sólo una muerte aparente, un desmayo provocado por las complicaciones del parto.¹¹ A pesar de la oposición de Apolonio, la mujer es sin embargo lanzada al mar en un ataúd, y su presunta muerte resulta sin dudas la principal experiencia de dolor y pérdida posible; experiencia límite que se manifiesta concretamente en las lágrimas de todos los presentes: ‘el ataúd bien preso, el cuerpo bien çerrado, / vertieron muchas lágrimas, mucho varón rascado, / fue a pesar de todos en las ondas echado’ (283b–d).

Esta imagen de la desmesura del planto de los hombres por la supuesta muerte de Luciana, que se expresa no sólo en el llanto sino especialmente en el gesto de arañar sus caras, se opone al llanto silencioso del héroe. Parece, al contrario de lo que podría esperarse teniendo en cuenta parámetros más modernos, que el mayor dolor se asocia según la sensibilidad medieval con el sufrimiento contenido y la medida gestual, en consonancia con una piedad religiosa más afectiva pero evidentemente centrada en el *pathos* silencioso de Jesús en la cruz como signo de su entrega sacrificial.

El duelo también se reitera en el médico que descubre el féretro en la costa de Éfeso y, abriéndolo ya en su hogar, encuentra el cuerpo aparentemente sin vida de Luciana (‘fallaron este cuerpo que oyestes conptar, / comenzó el maestro de duelo a llorar’ [287cd]), aunque en nada se compara al sufrimiento más sincero de todos, el de Apolonio, que se transforma en tristeza continua de allí en más (‘Desde que la muger en las ondas fue echada, / sienpre fue en tristiçia y en vida lazdrada’ [326ab]) y se perpetúa en lágrimas inacabadas que vuelven a surgir una y otra vez con cada nuevo día (‘sienpre trayó de lágrimas la cara remojada, / non amanesçié día que non fuese llorada’ [326cd]).

Es de nuevo la muerte, en este caso inminente de Tarsiana, la que vuelve a definir al llanto como la manifestación suprema de la pérdida y del dolor ante ella. Sin embargo aquí es la propia amenazada de muerte la que aún en sí misma el temor a perder la vida y la esperanza de conservarla, comenzándose a vislumbrar un poder purificador de las lágrimas no presente antes textualmente. La oración que Tarsiana eleva a Dios antes de

11 Para profundizar en el tema de la muerte aparente, ver María Luzdivina Cuesta Torre, ‘La muerte aparente: un episodio del *Libro de Apolonio*’, *Livius*, 13 (1999), 9–21.

morir, pidiéndole que la socorra, está precedida por sus lágrimas, que expresan a la vez su debilidad y una fe capaz de purificarla y rescatarla:

Enclinóse la dueña, començó de llorar:
 ‘Señor, dixo, que tienes el sol a tu mandar
 e fazes a la luna creçer e enpocar,
 Señor, tú me acorre por tierra o por mar’. (381)

La petición de Tarsiana es atendida por Dios, quien llamativamente la libera de la muerte enviando unos piratas que la secuestran y la llevan a Mitilene, donde la compra el dueño de un burdel con la intención de prostituirla. Cuando Tarsiana comprende el alcance de su destino, eleva una renovada oración a Dios de nuevo encabezada por el llanto, aquí en otra de sus variantes formulaicas: ‘rogó al Criador, de los ojos vertiendo: / “Señor, diz, tú me val que yo a ti me acomiendo” ’ (402cd). En este caso la salvación de la doncella, y particularmente de su virginidad, toma ribetes más complejos y elaborados que el secuestro de los piratas, aunque igualmente efectivos en la defensa de la virtud femenina; de todos modos, el poder purificador de las lágrimas como preludeo de la plegaria y de la posterior respuesta divina resulta innegable.

Nuevamente el motivo del llanto del héroe se presenta en relación con el tema de la muerte cuando Dionisa le comunica a Apolonio el fallecimiento de Tarsiana y este no logra llorar frente a la supuesta tumba de su hija, quien en realidad los receptores de la historia sabemos que no ha muerto. En este caso, la ausencia de las lágrimas revela una mentira oculta, caracterizándose entonces claramente al llanto—de manera opuesta—como expresión y representación de la verdad:

Quando en el sepulcro cayó el buen varón,
 quiso fazer su duelo como havié razón;
 abaxósele el duelo e el mal del coraçón,
 non pudo echar lágrima por nenguna misión.

Tornó contra sí mismo, començó de asmar:
 ‘¡Ay, Dios!, ¿qué puede esta cosa estar?
 Si mi fija Tarsiana yoguiesse en este lugar,
 non devién los mis ojos tan en caro se partir.

Asmo que todo aquesto es mentira provada,
 non creyo que mi fija aquí es soterrada;
 mas o me la han vendida o en mal lugar echada.
 Seya, muerta o biva, a Dios acomendada’. (448–50)

Es particular en el poema, y representativo del momento climático que antecede al reconocimiento entre el padre y su hija, el llanto de Tarsiana cuando se encuentra con Apolonio como juglaresa que intenta entretenerlo sin saber en realidad quién es él. Ese llanto de la doncella

se origina porque, pese a todos sus intentos, no logra vencer la melancolía de Apolonio que cree que ella ha muerto; como último gesto, entonces, intenta abrazar a su padre, quien la aparta golpeándola y haciéndola sangrar, lo que genera las lágrimas de Tarsiana lamentando su triste suerte: ‘La dueña fue irada, començó de llorar, / començó sus rencuras todas a ementar’ (529ab).¹²

En el relato de sus desafortunadas aventuras, que incluye la relación nunca concretada con su familia, uno y otro finalmente se reconocen. El llanto, en este caso unido al relato de lo perdido, provoca su recuperación, volviéndose de ese modo el gesto purificador que da paso al reencuentro de lo perdido. Frente al otro gesto totalmente físico de la escena, el abrazo que desconcierta a Apolonio y genera su reacción intempestiva, las lágrimas resultan el gesto más medido, adecuado y revelador de aquello que se desconoce; gesto medido y sincero que se vuelve la mejor imagen de una sensibilidad medieval relacionada con los valores éticos cristianos del bien y la verdad.

Visiblemente escasos en el poema son los llantos de alegría, y nunca involucran directamente ni al protagonista ni a su familia, aunque sí son la respuesta de terceros frente a su anagnórisis final. Así, el reencuentro de Apolonio y Tarsiana con Luciana en Éfeso tiene un testigo privilegiado, Antinágoras convertido en esposo de Tarsiana, que llora de alegría al ver a la familia festejando su reencuentro: ‘de gozo Antinágora, el cabosso confradre, / llorava de los ojos como si fuesse su fradre’ (591cd). Ese llanto es evidentemente purificador y evidencia en Antinágoras como testigo de la escena la posible y tal vez esperable respuesta de todo receptor. Pero también lloran las monjas que presencian el reconocimiento familiar, aunque su llanto involucra un sentimiento más complejo, mezcla de la aceptación y del dolor por la anunciada partida de Luciana de la abadía (‘mas lloravan las dueñas dentro en la mongía, / ca se temién de la señora que se queriá ir su vía’ [593cd]), que se contrapone a la incuestionable alegría del resto de los que allí se enteran de la noticia (‘Por la çibdat de Effesio corrié grant alegría, / avién con esta cosa todos plazentería’ [593ab]).

Claramente existe en el *Libro de Apolonio* una trayectoria de las lágrimas que acompaña como gesto el proceso de prueba y purificación del héroe y de su familia, desde la pérdida de la unificación familiar hasta su reencuentro y recuperación final. Esa trayectoria del llanto delimita en lo corporal toda la pérdida y posterior recuperación del héroe, iniciándose como representación de lo perdido y signo distintivo de la melancolía heroica para pasar luego a convertirse en las lágrimas purificadoras de la fe que dan lugar a las

12 La melancolía del héroe es el eje que permite establecer los paralelismos de este episodio con el de Pentápolis.

lágrimas finales de alegría, resultando de ese modo un recorrido del todo similar a la trayectoria que sigue el llanto de Jesús en la Biblia.¹³

Apolonio llora en principio por aquello que ha perdido, revelando en ese llanto su humanidad; el llanto como manifestación de melancolía y tristeza, sin embargo, encuentra su máxima expresión en el poema ante el fenómeno de la muerte, que abrumba al héroe y fija sus lágrimas en la eternidad de un dolor permanente. También Jesús llora por primera vez en la Biblia, según nos relata el Nuevo Testamento, ante la muerte de su amigo Lázaro. La segunda ocasión se concreta cuando entra en Jerusalén y se duele de la destrucción moral de la ciudad, de una manera similar a la de Apolonio lamentando aquello que ha perdido. La tercera vez, en el Monte de los Olivos, el llanto de Cristo en el momento de su plegaria al Padre lleva ya implícito en sí mismo el poder purificador que se concretará en su Crucifixión, y resulta paralelo al llanto de Tarsiana rogándole a Dios morir como mártir frente a una muerte que cree inminente. A partir de ese llanto de Tarsiana, el poder purificador de las lágrimas se asocia en el poema con la purificación cristiana y la alegría final del encumbramiento heroico.

En la *Vida de Santa María Egipciaca*, es el llanto de la protagonista el que va pautando y distinguiendo las diferentes etapas de la trayectoria vital de esta pecadora que se convertirá en santa. A diferencia de lo que sucede en la versión oriental de la leyenda de la prostituta arrepentida, en la versión occidental María adquiere el protagonismo indiscutido de su propia historia, que se relata en tercera persona y a partir del marco biográfico y la sucesión cronológica de su vida.¹⁴ Esta versión occidental de la leyenda de la penitente está también representada en España por la *Estoria de Santa María Egipciaca* en prosa del siglo XIV, que significativamente se encuentra asimismo en un código antológico (el Ms. Esc. h-I-13) que reúne una serie de hagiografías y relatos de aventuras compilados según criterios específicos.¹⁵

13 A pesar de la valoración de las lágrimas ya en el Antiguo Testamento, es el llanto de Jesús en el Nuevo Testamento el que valida su signo positivo, convirtiéndose incluso en un criterio de santidad desde el siglo XI a partir del conocido como ‘don de las lágrimas’, como señalan Jacques Le Goff y Nicolas Truong, *Una historia del cuerpo en la Edad Media* (Buenos Aires: Paidós, 2005), 61–65.

14 La versión oriental de la leyenda, en cambio, se centraba en la experiencia del monje Gozimás, quien encontraba a la penitente en el desierto y descubría con el ejemplo de la conducta ascética de la mujer su propia falta de humildad y entrega cristiana. Para ahondar en las diferencias entre ambas versiones, ver Duncan Robertson, ‘Poem and Spirit: The Twelfth-Century French *Life of Saint Mary the Egyptian*’, *Medioevo Romanzo*, 7 (1980), 305–27 y Joseph T. Snow, ‘Notes on the Fourteenth-Century Translation of Paul of Deacon’s *Vita Sanctae Marie Aegyptiacae, Meretricis*’, in *Saints and their Authors: Studies in Medieval Hispanic Hagiography in Honor of John K. Walsh*, ed. Jane E. Connolly, Alan Deyermond & Brian Dutton (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990), 83–96.

15 Ver *Antología castellana de relatos medievales (Ms. Esc. h-I-13)*, ed. Carina Zubillaga (Buenos Aires: SECRIT, 2008). Para profundizar en la *Estoria de Santa María Egipciaca* y su relación con el poema hispánico previo, ver *Estoria de Santa María Egipciaca*, ed. & intro.

La infancia y juventud pecadora de María Egipciaca encuentran una de sus imágenes más destacadas en el llanto de su madre, que no puede detener la huida de la joven hacia Alejandría para ejercer allí la prostitución sin controles familiares: ‘La madre assí la castigava / e de sus ojos llorava’ (123–24).¹⁶ Ese llanto materno, que también se desarrolla aquí bajo la forma pleonástica y silenciosa del llanto sufriente de Apolonio luego de su naufragio, suple el llanto de María, para quien por el contrario todo parece disfrute de la vida y sus placeres: ‘María poco lo preçiaiva, / que mançebía la governava’ (125–26). Esta etapa lujuriosa de María Egipciaca está representada textualmente por el retrato de la joven y hermosa pecadora, que cifra en su belleza la medida de su vida descontrolada.¹⁷

Todo cambia, sin embargo, cuando María arriba a Jerusalén y no puede entrar al templo el día de la Ascensión, como sí lo hace el resto de los peregrinos con los que se ha embarcado sin explicitar del todo sus motivos y sin abandonar sus prácticas lujuriosas. Ante la imposibilidad de ingresar al templo, María Egipciaca reza frente a una imagen de la Virgen María allí presente y, arrepiñtiéndose de sus pecados, se convierte y decide cambiar absolutamente de vida. Esa oración, que resulta el punto climático y el momento central de la biografía de la prostituta arrepentida, divide su vida en un antes y un después; quiebre este representado gráficamente en el poema por la imagen de las lágrimas.

Cuando fuerzas sobrenaturales le impiden la entrada al templo, María Egipciaca no sabe qué hacer ni cómo seguir y las lágrimas resumen su desconsuelo:

Roger M. Walker (Exeter: Univ. of Exeter, 1972) y John R. Maier, ‘Sainthood, Heroism, and Sexuality in the *Estoria de Santa María Egipçiaca*’, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 8:3 (1983–84), 424–35.

16 Cito según la transcripción del poema presente en mi edición conjunta del Ms. K-III-4 de la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, indicando a continuación de cada cita el número de versos correspondientes (*Poesía narrativa clerical en su contexto manuscrito*, ed. Zubillaga). Modernamente, la *Vida de Santa María Egipciaca* ha contado con las siguientes ediciones: *La Vida de Santa María Egipçiaca*, traducida por un juglar anónimo hacia 1215: gramática, fuentes, versificación, texto y vocabulario, ed. María S. de Andrés Castellanos, Anejos del *Boletín de la Real Academia Española* XI (Madrid: Real Academia Española, 1964); *Vida de Santa María Egipçiaca*: estudios, vocabulario, edición de los textos, ed. Manuel Alvar, 2 vols (Madrid: CSIC, 1970–72); y *The Life of Saint Mary of Egypt: An Edition and Study of the Medieval French and Spanish Verse Redactions*, ed. Michèle Schiavonne de Cruz-Sáenz (Barcelona: Puvill, 1979).

17 Ese retrato de María pecadora se opone en el poema al retrato posterior de su vida como penitente en el desierto, en el cual la fealdad se vuelve la expresión física de la transformación espiritual de la mujer, como analizan Lynn Rice Cortina, ‘The Aesthetics of Morality: Two Portraits of Mary of Egypt in the *Vida de Santa María Egipçiaca*’, *Hispanic Journal*, 2:1 (1980–81), 41–45 y Michael Solomon, ‘Catarsis sexual: la *Vida de Santa María Egipçiaca* y el texto higiénico’, en *Erotismo en las letras hispánicas: aspectos, modos y fronteras*, ed. Luce López-Baralt & Francisco Márquez Villanueva (México D.F.: El Colegio de México, 1995), 425–37.

Allí está muy desmayada,
 a un requexo es assentada;
 aquí comienza a pensar
 e de coraçón a llorar;
 d'amas manos tira a sus cabellos,
 grandes feridas dio a sus pechos. (454–59)

El momento de quiebre, representado por las lágrimas, llamativamente lleva a descubrir en el perfil de la heroína una desmesura ajena al dolor silencioso de Apolonio o de su propia madre; el llanto de María Egipciaca, unido al gesto de tirar de sus cabellos y el golpe a sus pechos, concentra toda esa vida de pecado que se abandonará y la resume a través de la imagen clara del desborde físico.¹⁸ Como lo demuestra ya la desmesura de su arrepentimiento, el ascetismo de María Egipciaca nunca será medido ni de gestos sencillos, sino que por el contrario tendrá la misma exuberancia que su etapa pecadora, aunque cambiados todos los signos naturales de esa desmesura en los sobrenaturales del ascetismo extravagante y el milagro.

Las lágrimas previas a la oración de María Egipciaca poseen, sin embargo y a pesar de representar la vida de pecado de la mujer, el mismo poder purificador de las lágrimas de Tarsiana cuando le reza a Dios temiendo la inminencia de su muerte. Prueba de ello es que después de llorar María encuentra la disposición corporal adecuada para rezarle a la Virgen, arrodillándose y disponiéndose a la oración con gestos piadosos, y asumir el destino penitencial fruto de su arrepentimiento.

La medida del llanto cristiano purificador, así como su asociación con la santidad, se esclarece en el poema al describirse la conducta de los monjes de la abadía de San Juan: 'Por esto eran santos, / por lloros e por grandes plantos' (882–83). El comportamiento piadoso de los monjes durante la Cuaresma, que se describe detalladamente en la *Vida de Santa María Egipciaca*, toma la forma de esas lágrimas que validan la santidad y son a la vez su expresión más acabada:

De los ojos lloravan sin nengún viçio,
 miénbrales del grant juïçio,
 do los ángeles tremerán
 del grant pavor que avrán
 quando el grant Rey de la potestat

18 Andrew M. Beresford señala, en este sentido, acerca de esta acción que '[it] is, in this instance, directed towards the two symbols of female sexuality that have been persistently emphasized throughout the text' ('Encendida del ardor de la luxuria': Prostitution and Promiscuity in the Legend of Saint Mary of Egypt', en '*Quien hubiese tal ventura*': *Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. Andrew M. Beresford [London: Dept of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1997], 45–56 [p. 53]).

verná ser en su magestat,
 e delante ellos el fuego ardiente
 do el diablo tiene grant gente;
 e tantos otros hí entrarán
 que nunca aquí saldrán. (872–81)

Pero es el encuentro entre la penitente y el monje Gozimás en el desierto el que sin dudas condensa la mayor proporción lacrimosa del poema y testimonia, a través del llanto, tanto el reconocimiento de la santidad lograda a través de la penitencia como la conciencia de las dificultades en concretar la práctica ascética cristiana. Cuando el monje halla a la ermitaña, desnuda y penitente en el desierto, la cubre con su propia ropa y se establece entre ellos una relación agonal en la que cada uno reconoce en el otro la medida de su entrega cristiana; ese reconocimiento adquiere el formato de las lágrimas como manifestación destacada. Primero habla María, dando cuenta de su penitencia, a lo que Gozimás responde llorando ('Quando el santo omne la oyó fablar, / de piedat prísos' a llorar' [1019–20]) y pidiéndole su bendición ('A los pieder de la dueña se echó, / su bendición le demandó' [1021–22]). María imita su gesto y el diálogo entre ambos se vuelve casi una contienda de lágrimas:

Tan fuerte comiença de llorar
 e tan apriessa de fablar,
 et él otro tal;
 aquí veriedes grant llorar. (1025–28)

Las lágrimas son en el poema a la vez la expresión de la propia santidad y el reconocimiento de la santidad del otro, lo que queda claro en la descripción del monje como testigo de la penitencia de la santa al identificarse toda su gestualidad con su llanto persistente ('Don Gozimás en tierra yaz, / las lágrimas corren por su faz' [1029–30]) e incluso al igualarse su imagen físicamente con la representación tan gráfica de su cara cubierta de lágrimas ('con grant angostura todo trasuda / por su barba encanuda' [1031–32]).

De ser protagonista en la versión oriental de la leyenda de Santa María Egipciaca, Gozimás pasa a ser testigo de la santidad de la mujer en la versión occidental de su historia; esta figura del testigo, necesaria al narrarse vidas de eremitas, se vuelve relevante para que la historia adquiriera una continuidad ejemplar, lo que se expresa en la narración final del monje de la muerte de la santa en su abadía. Las reacciones tanto del abad ('El santo abat ploró muy fuerte, / quandol' oyó contar su muerte' [1434–35]) como del resto de los monjes del monasterio de San Juan ('e los monges que eran hí / todos ploravan otrosí' [1436–37]) a la narración de Gozimás dan cuenta del carácter verdaderamente transformador manifiesto en ese llanto ('Mucho emendaron de su vida / por enxemplo desta María' [1438–39]) y que se extiende a la totalidad de los fieles como intención

narrativa y como conclusión de la vida de la santa ('E nós mismos nos emendemos, / que mucho mester lo avemos' [1440–41]).¹⁹

En el caso de la *Vida de Santa María Egipciaca*, el curso de las lágrimas acompaña la trayectoria vital de María; desde las lágrimas iniciales de su madre dolida por la vida de pecado de la joven hasta sus propias lágrimas purificadoras en el momento de su arrepentimiento y conversión y las lágrimas finales de los monjes como testigos de la santidad de la penitente, testimoniadas primero en el encuentro entre María y Gozimás en el desierto y luego consolidadas en la abadía entera cuando conocen su historia una vez que ella ha muerto. Esa trayectoria vital poblada de lágrimas refleja, sin lugar a dudas, el mismo camino de Cristo en su humanidad, de una manera incluso más clara que la trayectoria de las lágrimas de Apolonio en el *Libro de Apolonio* y anticipando el propio protagonismo de la vida de Jesús en el último de los poemas del códice, el *Libro de los tres reyes de Oriente*.

A pesar de que el último de los tres poemas que integra el Ms. Esc. K-III-4 es muchísimo más breve que los dos anteriores (ocupa sólo los cuatro folios finales del códice, frente a los sesenta y cuatro folios del *Libro de Apolonio* y los dieciocho folios de la *Vida de Santa María Egipciaca*) y por lo tanto las manifestaciones del llanto son allí correlativamente mínimas, su relevancia radica en su carácter conclusivo en función de la progresión que señaláramos al principio del trabajo. El avance de la virtud cristiana como eje que moviliza las aventuras y desventuras de los protagonistas de los poemas, dándoles sentido, encuentra en Cristo mismo al final del manuscrito su representación máxima y paradigmática; en consonancia, el padecimiento como imagen de la prueba cristiana alcanza su verdadero significado sólo con la muerte de Jesús en la cruz que cierra tanto el *Libro de los tres reyes de Oriente* como el Ms. Esc. K-III-4 en su conjunto.

La brevedad del *Libro de los tres reyes de Oriente* también se ha visto reflejada en la escasez de estudios que se le han dedicado; análisis que se han centrado, además, casi exclusivamente en el problema estructural del poema. En el año 1957, José Fradejas Lebrero comienza su trabajo pionero sobre el texto retomando antiguos manuales de historia literaria que planteaban que el poema estaba compuesto por dos partes yuxtapuestas o inhábilmente ligadas²⁰ y afirmando que 'La primera (versos 1–95) se ciñe escuetamente a los Evangelios canónicos: Mateo 2, 1–18 [...] En cuanto a la

19 Como explica Julian Weiss, la prolífica leyenda de Santa María Egipciaca proveyó modelos amplios y complejos a través de los siglos, ya sea dramatizando la rivalidad entre ascetismo y monasticismo, ilustrando puntos del dogma, como el poder de la oración y la misericordia divina, y dando cuenta de los avances y retrocesos de la espiritualidad femenina (*The 'Mester de Clerecía': Intellectuals and Ideologies in Thirteenth-Century Castile* [Woodbridge: Tamesis, 2006], 82).

20 Ernest Merimée, *Compendio de historia de la literatura española*, trad. Francisco Gamoneda (México D.F.: A. Botas e hijo, 1931), 38–39.

segunda parte (versos 96–244) podemos verlos en las narraciones del *Evangelio árabe de la infancia*.²¹ La unidad estructural del material proveniente de los evangelios apócrifos es más tarde resaltada por Margaret Chaplin, quien retoma especialmente el episodio del asalto a la Sagrada Familia en su huida a Egipto como eje central de la constitución de la historia.²² Es Vivienne Richardson, sin embargo, quien termina de postular la unidad total del poema, al considerar la adoración de los Reyes Magos no como una mera introducción a los eventos esenciales del relato, sino como parte constitutiva de una estructura basada en las referencias al bautismo y la creencia en Jesús como núcleos que se reiteran una y otra vez en cada uno de los episodios narrados.²³

Esa estructura, delineada por personajes opuestos que en la continuidad del poema aceptan o rechazan el poder salvífico de Cristo, encuentra sus primeros representantes en las figuras contrapuestas de los Reyes Magos y de Herodes. Mientras el *Libro de los tres reyes de Oriente* se inicia con la figura de los Reyes Magos adorando a Cristo niño y ofreciéndole sus dones, Herodes surge como la amenaza que determina en gran medida la huida de la Sagrada Familia a Egipto y que, aunque no puede concretarse en la buscada muerte de Jesús, sí se escenifica como la fuerza del mal en el episodio sucedáneo de la matanza de los inocentes.

La narración de la matanza de los inocentes en el *Libro de los tres reyes de Oriente* conjuga el salvajismo de la determinación de Herodes y el sufrimiento que su acción provoca, condensado en el lamento de las madres de esos niños:²⁴

Quantos niños fallavan,
 todos los descabeçavan:
 por las manos los tomavan
 por poco que los tiravan,
 sacavan a las vegadas
 los braços con las espaldas.
 Mesquinas, ¡qué cuitas vieron
 las madres que los parieron!
 Toda madre puede entender
 quál duelo podrié seyer,

21 José Fradejas Lebrero, 'El *Evangelio árabe de la infancia* y *Lo Libre dels tres Reys d'Orient*', *Tamuda*, 5 (1957), 144–49 (p. 144).

22 Margaret Chaplin, 'The Episode of the Robbers in the *Libre dels tres reys d'Orient*', *BHS*, XLIV:2 (1967), 88–95.

23 Vivienne Richardson, 'Structure and Theme in the *Libre dels tres reys d'Orient*', *BHS*, LXI:2 (1984), 183–88.

24 Se ocupan especialmente del análisis filológico del episodio Alan Deyermond & Jane Connolly, 'La matanza de los inocentes en el *Libre dels tres reys d'Orient*', *El Crotalón*, 1 (1984), 733–38.

que en el cielo fue
oído el llanto de Rachel. (60–71)²⁵

Ese lamento, universalmente entendible por cualquiera, está ligado tipológicamente al llanto de Raquel que es figura del dolor inmensamente humano de una madre por la pérdida de su hijo.²⁶ Tal dolor, sin embargo, ya conlleva en sí mismo el sentido de la purificación cristiana que en los relatos previos del Ms. Esc. K-III-4 se revelaba como un proceso; son esclarecedoras, en este sentido, las palabras del narrador, quien detiene rápidamente la reacción esperable de los receptores de la historia ('Dexemos los moçuelos / e non ayamos dellos duelos' [72–73]) al asegurar que ese sufrimiento y esa muerte no suponen otra cosa que la vida verdadera y la gloria eterna ('por quien fueron martirizados, / suso al çielo son levados' [74–75]).

Posteriormente en el poema, el llanto de una madre por su hijo se reitera en la esposa del buen ladrón que alberga a la Sagrada Familia en su huida a Egipto mientras baña a Jesús niño: 'Mientras lo baña, ál non faz / sino cayer lágrimas por su faz' (159–60). El llanto de la mujer expresa en este caso el dolor por su hijo enfermo, lo que le revela a la Virgen María luego de que esta le pregunta: 'Huéspedea, ¿por qué llorades? / Non me lo celedes, sí bien ayades' (163–64). La Virgen baña entonces al niño enfermo con el agua del baño de Cristo y se concreta el milagro de su sanación ('La vertut fue fecha man a mano, / metiól' gafo e sacól' sano' [182–83]), identificándose al agua como el medio de la purificación ('En el agua fincó todo el mal, / tal lo sacó com'un cristal' [184–85]), en una asociación bautismal clara que incluye también a las lágrimas como signo purificador.

Las lágrimas de la mujer, que como expresión dolorosa desencadenaron la pregunta de la Virgen María y el milagro posterior en una sucesión ligada indefectiblemente, se convierten en alegría después de la sanación del niño enfermo ('Quando la madre vio el fijo guarido, / grant alegría á consigo' [186–87]) y resumen la posibilidad de la purificación cristiana transformadora del pecado presente en los tres poemas del código escurialense K-III-4, aunque más explícitamente aludida en esta breve vida de Jesús que cierra el manuscrito y concretada finalmente en su muerte como representación de ese lamento silencioso, de esa entrega doliente que define la espiritualidad medieval en particular a partir del siglo XII.

25 Cito según la transcripción del poema presente en mi edición conjunta del Ms. K-III-4 de la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, indicando a continuación de cada cita el número de versos correspondientes (*Poesía narrativa clerical en su contexto manuscrito*, ed. Zubillaga). El *Libro de los tres reyes de Oriente* sólo cuenta con una edición moderna anterior: *Libro de la infancia y muerte de Jesús (Libre dels tres reys d'Orient)*, ed. & estudios de Manuel Alvar (Madrid: CSIC, 1965).

26 Ese dolor, asimismo, prefigura el lamento de la Virgen María en la Crucifixión de su hijo, como señala David William Foster, *Christian Allegory in Early Hispanic Poetry* (Lexington: Univ. Press of Kentucky, 1970), 73.

La Crucifixión resulta, en este sentido, la conclusión lógica y doctrinal no sólo del *Libro de los tres reyes de Oriente*, sino del Ms. Esc. K-III-4 en su conjunto, y revela tanto las nuevas dimensiones humanizadoras que adquiere la veneración de la figura de Cristo, según señala específicamente para España Francisco Javier Fernández Conde,²⁷ como la gracia salvífica de su entrega dolorosa para todos los hombres, siendo indudablemente la Pasión la manifestación principal de una sensibilidad cristiana de la que este particular códice castellano medieval da cuenta mediante la progresión del dolor, los lamentos y las lágrimas, en toda su dimensión humana.*

27 Francisco Javier Fernández Conde, *La religiosidad medieval en España. Plena Edad Media (siglos XI–XIII)* (Asturias: Ediciones Trea/Oviedo: Ediciones de la Univ. de Oviedo, 2005), 452.

* Cláusula de divulgación: la autora ha declarado que no existe ningún posible conflicto de intereses.