

# ACTAS

## II CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

(Segovia, del 5 al 19 de Octubre de 1987)

### II

Editado por:

José Manuel Lucía Megías

Paloma Gracia Alonso

Carmen Martín Daza

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

1992

**UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES**

**SERVICIO DE PUBLICACIONES**

**ISBN 84-86981-63-8**

**DEPÓSITO LEGAL: M-8718-1992**

**IMPRIME: Imprenta U.A.H.**

## ESTRUCTURAS LITERARIAS CALCULADAS (ONCE EJEMPLOS)

A la memoria de Keith Whinnon

Hace veinte años comencé a leer al Cartujano. Me sugirió el tema C. F. A. van Dam, el cual, en un comienzo, dirigía mi tesis doctoral; tuvo que retirarse después por razones de salud. No tardé en abandonar la idea de hacer una edición de los *Doce triunfos*; pasé al estudio de la versificación y el uso de los símiles y ejemplos históricos. Pronto me di cuenta de que los números, para Juan de Padilla, eran símbolos significativos. Esto se nota a cada paso en el texto; y en el título de *Los doce triunfos de los doce apóstoles* (1521) intriga la insistencia en el número. Al cotejar el texto de Foulché-Delbosc (en *Cancionero castellano del siglo XV*, I, NBAE, XIX, Madrid, 1912, pp. 288-449; copia del de Miguel del Riego en *Colección de obras poéticas españolas*, I, Londres, 1842) con el de las ediciones del siglo XVI, descubrí que Riego se había saltado dos estrofas de los *Doce triunfos*, y que el poema apostólico tiene 1144 coplas. El número me pareció significativo: mil, más el cuadrado de doce, como para aclarar la estructura binaria del título. Me puse a contar las estrofas de arte mayor del *Retablo de la vida de Cristo* (1505), de las que los editores modernos no habían publicado más que la sexta parte<sup>1</sup>: son 1289, número que hace juego con aquel otro, ya que lo que tiene más de mil es el cuadrado de diecisiete. Dejé el verso y las imágenes del Cartujano para dedicarme por entero a sus números.

Para hacer el análisis estructural de sus dos obras, no tenía yo ningún ejemplo en el terreno de las letras hispánicas que pudiera seguir. Eran los germanistas, principalmente, quienes habían emprendido la búsqueda de las estructuras numéricas en poemas medievales; y aunque el director de mi tesis fue mi maestro el hispanista Guzmán Álvarez, un especialista del antiguo alemán me aconsejó en la materia metodológica: Jan A. Huisman, que él mismo había escrito

sobre composición numérica a propósito de Walther von der Vogelweide. Huisman me aconsejaba que tachase muchos pasajes que no hacían al caso; demasiadas veces, yo le desatendí. Era mía la responsabilidad, y las consecuencias van a mi cargo.

El libro salió en 1972. Me valió la nota "sobresaliente"; muchas cartas tan amables como cautelosas en respuesta a los ejemplares regalados; y tres reseñas malas. La primera, de Walter Mettmann, es tan breve que vale la pena traducirla. "La introducción de esta tesis doctoral de Utrecht aporta materiales biográficos. En la parte principal (pp. 39-313) pretende el autor demostrar que en las dos obras principales de Padilla, (...cita los títulos...), subyace un simbolismo numérico extraordinariamente complicado. El reseñante es incapaz ("ausserstande") de estudiar uno tras otro los numerosos cuadros y esquemas para verificar la argumentación. No puede, por tanto, ni refutar ni confirmar la impresión que se le impone, de que se trata de especulaciones sin fundamento" (*ZRPh*, LXXXVIII (1972), p. 703).

Con fecha de 14 de febrero de 1973, Keith Whinnom acusa recibo de su ejemplar de *Materia mirable* -"que sólo ahora acabo de leer". Expresa algún escepticismo, pero termina diciendo que espera que el libro "reciba la acogida y el estudio que merece". A los dos años exactos (17-2-75) vuelve a escribirme. Dice que ya varias veces, al final de un curso sobre Juan de Mena, ha discutido mis ideas, que considera acertadas, sobre la estructura del *Laberinto de Fortuna*; anuncia una conferencia en Birkbeck College (Univ. de Londres) sobre "el tema de la magia, la astrología, la numerología, etcétera, y sus huellas en la literatura medieval y renacentista", y me pregunta si he visto alguna reseña; dice que sabe que "por lo menos una revista no lograba encontrar a quien se sintiese capaz de reseñar el libro". El final de la carta respira un compañerismo profesional animador. "Si el mundo erudito lo va a dejar en silencio, pienso escribir algo sobre el asunto. Si sus ideas son equivocadas, hace falta que expliquen por qué". Después de enviarle yo lo que tenía, replicó: "Me sorprendió la reseña de Mettmann, pues la verdad es que en inglés, italiano, alemán, francés y provenzal los eruditos siguen descubriendo y publicando análisis numerológicos. ¿Dónde están las obras equivalentes en castellano? Tienen que existir". Y más adelante: "Si me permite la observación, me parece que Vd. habrá cometido un error al suponer que los hispanistas ya estaban enterados de la existencia de la numerología y de sus reflejos en la literatura medieval. Creo que a *Materia mirable* le hacía falta una larga introducción que insistiese sobre las preocupaciones numerológicas medievales y sobre la validez de sus métodos". Le sobraba razón: era aquello lo que

me aconsejaba Huisman, y lo eché en saco roto pensando que los hispanistas buscarían las largas introducciones que ya estaban escritas y a las que yo remitía.

Más tarde, ya en 1980, me escribió el Prof. Whinnom que algunos de mis cálculos sobre los poemas de Padilla no le parecían creíbles, pero que aceptaba la mayor parte de mi análisis del *Laberinto* de Mena. Me dijo que había discutido mi trabajo con Round y Deyermond. Se nota que a Whinnom le interesaba vivamente la cuestión del método. Repitió -sin saberlo- otro consejo de Huisman: el de dejar bien establecida la línea que separa las coincidencias numéricas fortuitas de las relaciones matemáticas atribuibles con certeza a las intenciones del poeta. Y concluía: "If I do get round to writing something on the subject I shall send you a copy". Parece que en aquel entonces Keith Whinnom -a quien no he visto nunca- era el mejor amigo que yo tenía.

En una nota al trabajo que publiqué en 1981 comenté brevemente la reseña de Nicholas G. Round (*BHS*, LII (1975), pp. 162-64). Admití -y lo repito- que la crítica formulada por Round es en parte justificada: aduje demasiado material y presenté demasiadas hipótesis. Me distancié de una que había dado por probada precipitadamente, la del supuesto sistema de gematría que había atribuido al Cartujano; no sé si nunca será posible probarla.

En la misma nota prometí respuesta aparte a la reseña más extensa y detallada que hizo Alan D. Deyermond (*RPh*, XXXII (1979), pp. 458-66). He tardado mucho en cumplir con la promesa. La causa es que quería dar una respuesta completa, acompañada de una lista de pasajes de mi libro que quisiera tachar; especificando mi crítica de Michel Darbord (nota 5 de la reseña); y comentando el estudio de Dorothy C. Clarke (nota 7). Y para eso me faltaba el tiempo, ya que el poco que tenía fue invertido en el desarrollo del método que me faltaba al acercarme al Cartujano. Me convencí que donde mejor se explica el método es en los estudios monográficos, en el análisis mismo de cada poema, porque, hasta cierto punto, cada caso es único y requerirá aproximaciones distintas.

La respuesta al Prof. Deyermond va a continuación, lo más breve posible; la revisión del libro, y los otros huesos que me dio que roer, tendrán que esperar un poco más.

Deyermond alaba la introducción biográfica; la atención que en la misma presté al poema perdido *Laberinto del Duque de Cádiz don Rodrigo Ponce de León* (1493) y a la obrita sobre la orden de Cartuja y vida de San Bruno (*La institución de la muy estrecha...*, 1520) que se suele atribuir a Padilla; el inventario de los numerales usados en el texto de los dos poemas analizados; y los apéndices sobre

el *Setenario* alfonsí y el *Laberinto* de Juan de Mena. Lo primero que el reseñante vituperaba en mi libro es que haya dedicado más atención al análisis estructural que no al simbolismo de los números; en este contexto, cita a Reiss, 1970<sup>2</sup>. Conste que yo de ninguna manera desatendí el simbolismo de los números estructurales de Padilla. Pero la tradición numerológica cristiana nunca podrá explicar ella sola el simbolismo estructural de cualquier poema: la estructura del poema como yo lo entiendo es un aspecto auténtico de la obra, tan auténtico como el texto; es lo que es porque así lo quería un autor; y el autor aludirá en el texto al simbolismo de la estructura. Por esta razón, en *Materia mirable* me ocupé "del simbolismo numérico no de un modo general, sino sólo en cuanto se refiere a las obras del Cartujano y especialmente a la composición de las mismas" (p. 154). Además, los ejemplos de simbolismo que cita Reiss son de los más sencillos, y un poema de diez mil versos no tiene por qué tener ni una estructura ni un simbolismo tan simples como un poema de diez versos. Por lo tanto, si el artículo de Reiss es "hard-hitting" (nota 8 de la reseña), a mí no me duele. Nadie más de acuerdo con lo que dice Reiss que yo.

Mi propósito al escribir *Materia mirable* era el de buscar el plan estructural del cual partió el Cartujano para escribir los dos poemas. Si es que fracasé en el intento, no era por haber desatendido el simbolismo, sino por otras razones: la empresa excedía las fuerzas de un investigador principiante; el terreno era desconocido en las letras hispánicas. No me atuve a lo esencial: lo buscaba a tientas, y me despistaba. Aducía mucho material de importancia secundaria e incluso sin sentido posible, y así lo presenté todo de una manera poco clara. Y eso sí que me ha dolido.

Tanto Deyermond como Round juzga que el libro es punto menos que ilegible; y en sus reseñas se puede notar que ellos mismos no han penetrado a veces el sentido cabal de lo que leían. Round echa de menos en mi libro la perspectiva cósmica de las estructuras analizadas; pero pocas líneas más adelante desecha por poca objetiva mi afirmación de que la extensión del segundo grupo de triunfos -354 coplas- es una alusión a los días del año lunar. Deyermond tiene razón que le sobra al censurar pasajes oscuros (p. 462 de la reseña) y especialmente al observar que "a scholarly book should be the product, not the transcript, of the author's research" (p. 464); éste era, en efecto, el propósito (no completamente impropio tal vez) que yo tenía: el de explicar cómo llegué a tal o cual conclusión; esto se nota especialmente en un pasaje que Deyermond transcribe en otro contexto (como ejemplo núm. 1).

Tiene razón Deyermond (p. 463) al censurar a Joaquín Gimeno Casaldiero por haber escrito en 1971 (en el artículo reimpresso en 1975 que cito en la bibliografía) que en los *Doce triunfos* "no hay una composición numérica"; pero se equivoca al aceptar que Gimeno presenta la copla núm. 570 como el centro del poema, ya que éste no tiene 1139 estrofas, como pensaba Gimeno (1975:244), sino 1144.

Me parece que Deyermond peca de optimista al suponer (nota 12) que un examen de la estructura de *La institución* (breve obra en prosa) serviría de piedra de toque para poner a prueba el análisis de los dos largos poemas; y no es verdad que yo no haya prestado atención al uso de los números en la obrita (p. 27, con la 169, y nota 160).

No diré que a Deyermond le falte toda razón al dar seis ejemplos (pp. 463-65) para echarme en cara una falta de método; pero es aquí donde se notan toda clase de malas lecturas de mi libro - ¿tan poco legible?-. Las "aproximaciones" a las que se refiere (ejemplo 1) sirven aquí, al comienzo de un capítulo (p. 46), para demostrar cómo funciona el análisis, cuyo resultado, que salta a los ojos en la p. 47 (Esquema 3), es el hallazgo de una estructura simétrica en la tabla I del *Retablo*.

La división de las 1289 coplas de arte mayor del *Retablo* en mil y el cuadrado de diecisiete no carece de sentido (ejemplo 2), puesto que la copla 289 es la final de un capítulo. Tengo que confesar que ni entonces ni en mi trabajo de 1981 me hice cargo cabal de la importancia de este detalle. Ahora me parece muy posible que el verso "vn excelente retablo quadrado" (*Retablo*, I.ij.5f) no se explique tan solamente con la estructura cuadrática de los *Doce triunfos* que describí en 1981, sino que también en el primer poema se encuentra algo parecido partiendo de los cuadrados de cinco, diez, doce, diecisiete, veintidós y treinta y tres, que todos indican coplas finales de capítulo (cf. 1972: 246-47).

No me explico por qué Deyermond (ejemplo 3) no quiere ver que la serie de proporciones divinas que existen entre grupos de capítulos del *Retablo* es auténtica, ya que su centro y comienzo es precisamente el punto donde se comienza a narrar la muerte de Jesucristo -verdadero centro teológico y tectónico del retablo de su vida.

No me parece tan necio lo que dije acerca de la cita que hace el poeta al final del *Argumento* de los *Triunfos* de tres estrofas enteras del último capítulo del *Retablo*: su añadidura a las 1144 de los *Triunfos* podría ser una alusión encubierta al número de los 4711 tercetos de la *Divina Comedia*. Deyermond (ejemplo 4) objeta que había que contar también los versos sueltos citados en el *Argumento*, pero no explica si estos once versos valdrían por una sola estrofa, o por dos, o por

las cinco de las que están tomados, y que además ya se encuentran completas en este poema. Aquí quien hace juegos de manos con los datos ("juggles with his figures") es el reseñante, que no yo.

Los dos poemas del Cartujano no son de tamaño parecido ("similar size", ejemplo 5), sino que los *DT* tienen un solo verso (de arte mayor) menos que el *Retablo*. Deyermond quisiera que yo afirmara esto sin probarlo con cálculos, pero los de la p. 121 sirven para demostrar la congruencia de dos poemas cuadripartitos.

Todos estos malentendidos es posible que se deban a malas lecturas de un libro mal escrito. No se puede disculpar así una manera de citar en que incurre el reseñante (p. 465), copiando una frase sí, y otra no, y dejando mutilado el sentido del original. Hubiera sido mejor resumir el pasaje en cuestión (1972: 105), que se refiere a mis dudas con respecto a una hipótesis: la de que las estructuras internas forman un sistema que planeó el poeta; dudas que también expresé en la conclusión núm. 14 (p. 227). De proceder así, el reseñante quizás no hubiera cometido el error de presentar como una actitud general poco seria ("it is clear that de V. does not believe in all of his own evidence") lo que no es sino presentación cautelosa de una hipótesis que no tengo por probada.

Consta que el reseñante no dejó de leer las conclusiones que saqué (pp. 226-28), puesto que cita cuatro de las mismas (p. 460); pero no son las más importantes, como él afirma, sino las más censurables. Como las más importantes considero yo las que llevan los números de orden uno, cuatro, cinco, diez, once y quince<sup>3</sup>.

Agradecí al Prof. Deyermond el haber sido el primer reseñante en tomar mi libro en serio, y él tuvo la amabilidad de comentar un largo artículo de Padilla que tenía escrito y que, gracias a sus observaciones agudas y acertadas, salió muy mejorado en 1981.

La aparición de *Materia mirable* habrá sido causa de que se dilatase algún tanto la del estudio introductor a la edición de los *DT* que estaba preparando Nortí Gualdani, quien ha sido sin duda el lector más concienzudo de mi libro, al cual remite varias veces en su capítulo biográfico y en el comentario al texto. Así como Deyermond, tiene la amabilidad, excesiva y por supuesto irónica, de llamar a mi libro "frutto de lunghi studi" (I, p. 58). Tendré que volver a leer los *Doce Triunfos*, ahora en la nueva edición, que me parece impecable. Me gustaría más releer el *Retablo de la vida de Cristo*. La crítica ha tratado mal este "bestseller" del siglo XVI. Le doy la razón a Keith Whinnom, quien opinaba (reseña del estudio de Gualdani, *BHS*, 54 (1977), pp. 338-339) que el *Retablo*, y no los *Triunfos*, era la obra que merecía ser estudiada y editada con tanto esmero (cf. mi conclusión núm.

15 en 1972:227). ¿Quién se encarga de la tarea con tanto brío que la edición pueda salir a la luz pública en 1992, a los quinientos años de entrar en religión el monje de Las Cuevas?<sup>4</sup>.

¿Cómo está la investigación de la estructura calculada de obras españolas? Pasaré revista a los resultados de mi trabajo hasta ahora. Seguiré el orden cronológico de la historia de la literatura, no de la investigación; y remito a la bibliografía mediante el año en que apareció cualquier estudio. Otro año, cuando pueda, comentaré trabajos de Joaquín Gimeno, J. P. Keller y otros estudiosos; y te ruego, erudito lector, que me ayudes a encontrarlos.

*Poema de Mio Cid*, "Cantar de las bodas" (1972, apéndice 5A): censurado con razón por Deyermond. Verso 1209 (1983): la frase "nueve meses cumplidos, sabet, sobre'ella yaz" es una alusión erótica que procede, probablemente, de la tradición árabe que compara "las relaciones de guerra entre un señor y la ciudad que él asedia con las relaciones amorosas entre un hombre y una mujer". Me olvidé de referirme al ejemplo que todos conocemos, el del romance "Abenámar, Abenámar", en que el rey don Juan II pide en matrimonio a la ciudad de Granada. Algún día volveré a los números del *PMC* partiendo de casos de infraestructura como el de los versos 2236-52 que señalé (1983). La gran cuestión es la de hasta qué punto un poema juglaresco deja de serlo cuando un clérigo lo pone por escrito.

*Razón de amor* (1984). El título cubre las dos "partes" del poema ("porque somos en esta razón", 207; "mucho somos en buena razón", 230; "mi razón aquí la fino", 260). El centro de la *Razón* ('conversación') es el verso que dice "sol fablar non me podía" (129; hay que tachar 155-57 y 191). En la segunda parte, los dos papeles, del Vino y del Agua, tienen igual extensión, de 47 versos cada uno. La proporción 1:2 existe no sólo de las tres secciones iniciales a la parte segunda, sino también de la descripción del *locus amoenus* a la de la doncella y su canto, y de la descripción de los dos vasos al encuentro amoroso. La estructura prueba la unidad del poema y señala el camino para su interpretación.

*Ay Jerusalén* y poemas accesorios (1971). Los tres poemas van encadenados y forman un tríptico. Son versos clave los del comienzo: "el su nombre en la ley lo a metido/ para darlo al su pueblo escogido" (vv. 5-6). El poema abecedario sobre el dramático asedio de la Ciudad Santa va precedido de una narración del pecado original, y seguido de una enumeración de los diez mandamientos. El alfabeto era a veces un símbolo místico de todos los nombres santos y de todas las oraciones posibles.

*Milagros marianos de Berceo* (1984, 1987). El prólogo alegórico de 47 estrofas, es el módulo con que el poeta construye un ala inicial del libro, la cual se compone del prólogo y catorce leyendas. En la estructura simétrica del libro, el ala final, de igual extensión ( $329 = 7 \times 47$  estrofas), abarca cuatro leyendas. La parte central de la obra tripartita (leyendas 15 a 21) es tripartita y simétrica ella misma; la última de sus tres secciones la forma el milagro de la abadesa encinta. En la estrofa 456, central de las 911 del libro, se refiere el poeta a su propia labor de renovador. La estructura interna de la historia de Teófilo encaja en la de la colección de tal manera, que no puede ser sino la pieza final, así como la edita Brian Dutton (1971).

*Setenario* (1972, apéndice 5B). Estudié este libro por la asociación de los apóstoles con las constelaciones del Zodíaco. Es posible que la verdadera estructura del libro difiera de la que propuse entonces, e incluso que tenga estructura pluriforme, poliinterpretable: parece que hay varias divisiones plausibles de las 108 leyes ( $10+56+42$ ;  $10+7+49+42$ ;  $10+7+52+39$ ); habría que estudiarlo más a fondo.

*Cuento de las estrellas* (1984). Ciertas miniaturas representan al Creador divino como un arquitecto compasando el universo. En la Biblia se leía que Dios dispuso todas las cosas con su medida y su número y su peso (Sabiduría, 11:21). Los artistas imitaban a Dios al crear sus obras conforme a un plan aritmético. Los sabios buscaban secretos del cosmos en disposiciones aritméticas; y el rey don Alfonso X descubrió en el cielo estrellado una estructura aritmética de asombrosa hermosura. Antes de presentar, al final de los *Quatro libros de la ochaua espera, y de sus 48 figuras*, una sinopsis de su catálogo de las estrellas, muy consciente de la falibilidad de la observación humana (especialmente al determinar el orden de magnitud de una estrella), introdujo las pocas y ligerísimas correcciones que hacían falta para dar con el verdadero orden divino del cosmos; lo más probable me parece que para él sería descubrimiento esto que hoy llamaríamos invención. Las estrellas de las constelaciones septentrionales, zodiacales y meridionales (que fueron descritas en los tres libros primeros) aparecen en la sinopsis repartidas por seis magnitudes y una categoría de "cárdenas" o nebulosas. Total, veintiuna subcategorías; y además, los totales de las estrellas de las tres regiones del firmamento se nos presentan divididos en las estrellas que se encuentran dentro de las constelaciones y las que caen fuera. Entre las cantidades parciales encontramos los factores 17 y 60 cuyo producto es el número de todas las estrellas catalogadas, 1020. A las  $289 = 17^2$  estrellas dentro de los signos del Zodíaco se oponen las  $625 = 25^2$  dentro de las constelaciones septentrionales y meridionales juntas. En una disposición simétrica de ocho categorías aparece el número de los días del año solar

dividido en los cuadrados de trece y catorce. Y un reparto rigurosamente simétrico de todas las veintiuna categorías divide las estrellas del firmamento en 354 y 666, recordando el año lunar y la segunda bestia del Apocalipsis (13:18), la que hablaba como un dragón (13:11), como el dragón que fue lanzado del cielo y persiguió a la mujer que había parido al hijo varón (12:9, 12:13), la mujer "vestida del sol, y la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas" (12:1)<sup>5</sup>.

*Libro de buen amor* (un trabajo escrito en la primavera de 1987 aparece en *Iberoromania*: trabajos preparativos y parciales en 1973, 1982, 1985, 1986a, 1987). Juan Ruiz fija con precisión el comienzo y el final de su libro propiamente dicho; y la regularidad del ms. S permite un cálculo de la extensión de las lagunas que queda luego confirmado por el análisis estructural. El libro propiamente dicho, al cual preceden piezas preliminares y sigue una colección de cantigas sueltas, tenía 1700 estrofas. Algunas menciones de 'buen amor' se encuentran en lugares clave de la numeración auténtica de las estrofas: son múltiplos de 41, lo cual confirma la autenticidad de los 41 nombres de la alcahueta enumerados en las estr. 924-27 y prueba que el verso 925b es corto por designio del poeta. La actuación o no-actuación de la alcahueta, la cual recibe el nombre honorífico de Buen Amor en el centro de la serie de menciones (933b), es el criterio que permite descubrir la forma verdadera del *Libro*. Una parte inicial, que se divide en tres secciones que recuerdan las facultades del alma, es la cabeza; la Pelea con Don Amor y la historia de Endrina forman tres sectores de igual extensión que son el tronco y los brazos; la parte tercera se compone de dos sectores de igual extensión que son las piernas. Es la "dueña garrida" que el poeta promete (64d) a quien entienda bien su libro.

Dos secciones de la cabeza se componen de 52 estrofas, la tercera tiene 58. Son los módulos con los cuales construyó Juan Ruiz el plan estructural. La "dueña garrida" tiene las proporciones que enseñaba Vitruvio y que Leonardo da Vinci hizo famosas. Las estr. 11-18, "portada" del libro, se dividen en tres que invocan a Dios y cinco que hablan del mundo de los sentidos. Rigen la estructura del *Libro* una progresión aritmética que comienza en la sección tercera de la cabeza y conduce a los sectores que componen las partes grandes (58-162-266-370) y otra geométrica que parte de todo el libro, pasa por la cabeza con la "portada" (8+162) y conduce al cuento del griego y el romano (estr. 47-63): 1700-170-17.

Las tres secciones de la parte inicial forman con las dos partes grandes una construcción de equilibrio entre dos regiones de 850 estrofas, dentro de la cual forman otro equilibrio las aventuras amorosas, dividiéndose en dos grupos de 354 estrofas.

Los cuentos, repartidos por los narradores (protagonista, Don Amor, damas, alcahueta), fueron planeados como un conjunto significativo, con el cual hace juego un sistema de ejemplos históricos que remite a la oración inicial (estr. 1-10), la cual probablemente está completa.

Juan Ruiz se presenta como un "Pánfilo y Nasón" castellano al tomar del *Ars amatoria* de Ovidio y del *Pamphilus*, además del contenido, varios números y procedimientos estructuradores. La comedia del siglo XII se compone de dos jornadas. Sin los monólogos de la jornada primera, ésta tendría igual número de dísticos que la segunda, 170. La diosa del amor pronuncia 36 dísticos, y los personajes humanos, 354. Juan Ruiz reproduce el número de los 780 versos del *Pamphilus* en el de las estrofas del conjunto de la altercación con Don Amor y la historia de Endrina, al cual añade su amonestación a las damas para terminar la segunda parte del *Libro*.

En cada uno de los dos libros primeros del *Ars*, donde se dirige a los hombres, introduce Ovidio una alusión estructural al año solar bisiesto; en el libro tercero se dirige a las mujeres en 354 dísticos. Juan Ruiz varía esta técnica en la parte primera del *Libro*: dos secciones de 52 estrofas como las semanas del año, y una de 58 dividida en 28+15+15 para recordar el ciclo lunar y dos plenilunios (Juan de Padilla diría: "La luna quindécima llena"). Son quince las aventuras amorosas del *Libro*, y otras tantas las menciones de 'buen amor'. Quince cuentos caen dentro de aventuras amorosas y otros tantos fuera, aparte de los tres que cuenta don Amor.

*Laberinto de fortuna* (1972, Apéndice 5C). Algunas representaciones medievales de laberintos, como las carolingias del siglo nueve que reproduzco, se componen de once corredores concéntricos para significar el pecado, que traspasa los diez mandamientos. Jesucristo rompió el poder del diablo como un Teseo que mató al Minotauro. El *Laberinto* de Juan de Mena se compone de once secciones (véase el cuadro). Dos secciones iniciales y una central se componen de múltiplos de once coplas; éste es también el caso de las dos alas del edificio; y los portales de entrada y salida suman once coplas. El centro tectónico del poema es el episodio del conde de Niebla, Teseo español que se opone a Fortuna.

*Comedia de Calisto y Melibea* (un trabajo escrito en 1986 aparece en el homenaje a López Estrada; trabajos preparativos en 1974, 1977, resumen 1984, relacionado 1986b). Fernando de Rojas habrá contado con la ayuda de un matemático para construir una alegoría aritmética que se compone de tres elementos. En primer lugar, una colección de números que forman construcciones de equilibrio, figuras regidas por la proporción divina (sección dorada), oposiciones de subtotales simbólicos como los números amigos 220 y 284, etc.

Segundo, los nombres de trece personajes humanos y tres alegóricos: Fortuna, Mundo y Amor. Y finalmente una cifra, construida seguramente por intermedio de ecuaciones algebraicas, que da a dieciocho letras tal valor numérico, que los dieciséis nombres quedan vinculados cada uno con uno de los números previamente escogidos.

Téngase muy presente que la cifra pudo ser construida solamente por quien disponía de todos los nombres, números, y construcciones prefijadas. Hubiera sido materialmente imposible construirla a base de los siete personajes que actúan en el acto primero. Ahora bien, en la estructura aritmética del primer acto (basada en el número de réplicas, breves o largas, de que se componen las escenas) aparecen los números de los nombres de Sempronio (47, que es también el de Pármeno), Celestina y Calisto. No se puede dudar lo auténtico y significativo de tal estructura, ya que los números de Sempronio y Celestina abarcan escenas dominadas por estos personajes; y en los grupos de escenas que forman el número de Calisto, es siempre éste quien habla primero.

La "atribución" a un "antiguo" autor era una mistificación que el mismo Rojas anula en el texto mediante una doble alusión (final de I, comienzo de II) al Dante. El famoso juicio de Cervantes alude a que la *Comedia* de Rojas es una parodia de aquella otra, que fue calificada de divina sólo a partir del siglo XVI.

El trabajo que estoy preparando describe la estructura aritmética de toda la *Comedia*: la tiene muy clara. La destrucción de la misma en la *Tragicomedia*, diríase que elimina a Rojas como posible autor del *Tratado de Centurio*.

*Vita Cristi Cartuxano* romançado por fray Ambrosio (1972, Apéndice 5D). Criticado por Deyermond, y con razón en cuanto se refiere a la parte especulativa, como la búsqueda de la *mystica cognatio* entre los números estructurales, con excepción del caso, conocidísimo, del número cuarenta cuyos divisores suman cincuenta. Estudié la *VCC* porque es traducción de una fuente importante del *Retablo* de nuestro cartujano. Parece que Deyermond niega la posibilidad de que un traductor, por la simple disposición de la materia en párrafos, dé a la traducción un plan aritmético que el original no tenía. Yo no ponía en duda esa posibilidad, pero es una cuestión interesante la de las relaciones entre las estructuras de un original o modelo y una traducción o adaptación. Lo más interesante, quizás, en la *VCC* es el reparto de los capítulos por los cuatro libros (40-52-50-39), ya que estos números reúnen el libro I con el III y el II con el IV, con un cruce semejante al que se da en el *Retablo*.

*Retablo y Triunfos* de Juan de Padilla (1972, 1981, resumen 1984). Como expresa mi título de 1981, los dos poemas del Cartujano forman una sola obra. El

poeta tenía el plan de los *Doce Triunfos* trazado cuando comenzó a escribir el *Retablo*. Sabía que después de un largo poema en octavas de arte mayor escribiría otro en estrofas de nueve versos, para que su gran obra se compusiese de dos poemas de igual extensión, pero con número diferente de estrofas. Los dos poemas son una balanza; pero el segundo depende del primero y principal. En la penúltima octava del *Retablo* se refiere el poeta a la edad que tiene, la cual no le permite que diga "más de la vida del rey soberano"; y la última octava es un acróstico que revela su nombre y apellido. El verso citado es el fiel de la balanza, el centro de todos los versos de arte mayor de los dos poemas. Cita el poeta esta octava penúltima del *Retablo* como la estr. núm. 33 de los *Triunfos*, cuando vacila en aceptar la tarea, que le encarga San Pablo, de describir las vidas de los apóstoles; pero su guía le sugiere en palabras encubiertas la solución del dilema: "Haz lo que digo *sin más dilatar*". La inserción de la octava entre las estrofas de nueve versos tiene por efecto que el segundo poema tiene un verso menos que el *Retablo*, mejor dicho, que los versos de arte mayor que preceden a las dos octavas finales del primer poema.

La fecha ideal del comienzo de la visión que describe el segundo poema cae en marzo de 1517, y del texto y estructura del *Retablo*, que fue terminado en Nochebuena de 1500, se desprende el porqué: Jesucristo callaba otro tanto tiempo, de los doce a los veintinueve años de edad. Esto se cuenta hacia el final de la tabla I, que tiene 29 capítulos y constituye la extrema razón de los 76 del poema, formando la media razón los 47 capítulos de las otras tres tablas. Y estas divinas proporciones se ponen de manifiesto también al oponer las tablas I y III ( $29+18=47$  capítulos) a las II y IV ( $16+13=29$ ).

A esta disposición entrecruzada de las tablas corresponde un reparto de las octavas de arte mayor (menos las dos finales) según la proporción 85:58, proporción que también existe entre los cinco triunfos primeros y los siete últimos. Pero los *Triunfos* no son un poema bipartito, sino cuadripartito como el *Retablo*; lo prueba el simbolismo de la extensión de las dos partes de en medio, formadas por los triunfos IV-V y VI-IX respectivamente. La parte segunda tiene 354 estrofas para recordar, mediante la imagen de la Luna, a la Iglesia, que como esposa de Cristo recibe la luz del Sol de Justicia. La parte tercera tiene 273 estrofas para recordar el número en que los primogénitos de los hijos de Israel sobrepujaban a los Levitas (Números 3:46); y aquí estableció el buen Cartujano otro enlace con el *Retablo*. Cuenta la Escritura que los 273 primogénitos fueron rescatados por cinco siclos por cabeza y que Moisés recibió "en dinero, mil trescientos sesenta y cinco siclos, conforme al siclo del santuario" (3:50). Ahora

bien, además de las 1289 octavas de arte mayor, tiene el *Retablo* una copla en versos octosílabos al final de cada capítulo; y la añadidura de estas oraciones finales hace que la suma de todas las coplas llegue a 1365.

Con la cuadripartición horizontal se cruza en los *Triunfos* otra vertical que el poeta aclaró con un grabado al comienzo del poema. En cada triunfo describe cosas celestiales y terrenales, y penas del purgatorio e infernales: a los tres reinos cósmicos que determinan la estructura de la *Divina Comedia*, añade la tierra. Aparte de dos capítulos iniciales y tres finales, todo el resto de los *Triunfos* participa en esta cuadripartición vertical. Son 52 capítulos (como las semanas del año solar) con 1062 estrofas (número que triplica el de los días del año lunar). (Triple alusión a la luna y una sola al sol, la hace el poeta también en el número de los capítulos contenidos en las cuatro partes de los *Triunfos*: tres de quince capítulos, y el último, de doce.) Tanto en el conjunto de las dos partes primeras como en el de las dos últimas y por consiguiente en todo el poema, una mitad exacta de las estrofas trata del cielo y la tierra, y otra mitad del purgatorio y el infierno. La combinación entrecruzada del texto dedicado al cielo y al purgatorio sobrepasa en cien coplas al que trata de la tierra y del infierno. Y todo lo que está por debajo del cielo se describe en 666 estrofas para recordar al monstruo de la idolatría que queda vencido al final de la visión. (Es interesante la comparación con el *Cuento de las estrellas*).

Los números compuestos reunían los significados de sus factores. Los doce apóstoles predicaron la fe del Dios trino en las cuatro partes del mundo. La doble cuadripartición de los *Doce triunfos* se efectúa en un número de estrofas que se deberá asociar con el período durante el cual Jesucristo enseñaba. La parte segunda de los *Triunfos*, con sus  $354=6 \times 59$  estrofas, hace juego con la tabla II del *Retablo*, que tiene  $295=5 \times 59$  octavas, y a la cual Juan de Padilla atribuye una "talla perfecta y entera" (II.Pr.1e) porque trata de los divinos misterios de la enseñanza y milagros de Cristo. No se olvida el poeta de explicar encubiertamente, en el texto y la estructura del *Retablo*, qué significa el factor primo 59: del texto se desprende que Santa María tenía poco menos de sesenta años cuando "subió en cuerpo y ánima a los cielos"; y en las octavas 59 y 60 del *Retablo* apostrofa el Cartujano a la vara derecha que salió del tronco de Isaí, y cita cinco ejemplos de varas en el Antiguo Testamento que prefiguraban a la Virgen.

La vida de María es el módulo con que el Cartujano construye su gran obra. El equilibrio cósmico de los *Triunfos* abarca  $18 \times 59$  estrofas. El *Retablo* tiene  $21 \times 59$  octavas, más cincuenta; y estas cincuenta octavas siguen inmediatamente al capítulo que narra la muerte y ascensión de la Madre de Dios. Son las de los tres

capítulos que tratan de las quince señales, el día del juicio y "de como subirán los que fueren saluos al cielo". Toda la obra de Padilla simboliza la salvación de la humanidad por la encarnación de Dios, ya que el primer factor del total de  $39 \times 59$  estrofas recuerda el período de la gestación humana (cuyas 39 semanas tienen 273 días, cf. arriba).

La diferencia de cien coplas que señalé en el equilibrio cósmico de los *Triunfos* se compone de dos diferencias de cincuenta coplas: cielo 396 - infierno 346 = 50 = purgatorio 185 - tierra 135. El cuadrado de diez significa el cumplimiento de la ley y la vida eterna; cincuenta simboliza la remisión de los pecados.

El poeta se imagina los tres capítulos escatológicos como la parte más alta del *Retablo*: "y vi que las tablas encima tenían/ vnas señales con mill detrimentos" (IV.ix.1e). Tratan estos capítulos del final apoteósico de la historia de la humanidad, y su extensión de cincuenta octavas es el principio que da forma al *Retablo* de la misma manera como la "semejanza del cielo", es decir el número de las 47 constelaciones, da forma a los *Triunfos*<sup>6</sup>. Este secreto estructural se descubre al apartar de los dos poemas el primer capítulo introductor, al cual siguen 1275 octavas en el *Retablo* y 1128 estrofas en el segundo poema, los números triangulares  $(1+2+3+\dots+N)$  a base de 50 y de 47. Los dos poemas son dos triángulos.

Las 2509 estrofas de toda la gran obra son la superficie de un círculo cuyo radio es de 28, número perfecto, y que se calcula con un valor  $\approx 3,2$ .

La cuadratura del "excelente retablo cuadrado" (I.ij.5f) se verifica en el segundo poema. Varios grupos de triunfos suman números cuadrados de estrofas de tal manera, que todas las del poema se nos presentan como suma de los cuadrados de once, doce, trece, catorce, quince y diecisiete. Y todo lo que precede al último triunfo, en el que el devoto poeta se imagina que sube al cielo para no volver, abarca 1089 estrofas, el cuadrado de 33.

Los artículos en holandés son mis aportes a la cooperación interdisciplinaria de los medievalistas de Utrecht. En el de 1985 traté de caracterizar la actitud de Juan Ruiz frente al amor; señalé el equilibrio de las secciones y partes del *Libro* sin saberlo interpretar; y traduje al holandés unas sesenta cuadernavías. En el de 1987 traduje el milagro del ladrón devoto, de Berceo; el cuento 45 del *Conde Lucanor*; y el correspondiente de Juan Ruiz, estr. 1454-74. Comparé a Berceo con el texto latino de Copenhague (Thott 128); se trataba de averiguar cómo trata Berceo a la gente del pueblo llano. Señalé algún rasgo estructural de la colección de leyendas. De las cuatro leyendas del texto latino cuyo personaje ejemplar es una

mujer, Berceo conserva solamente dos, y les da lugar prominente en la estructura de su colección (Milagros 19 y 21); son dos mujeres encintas, una lega y una religiosa. Berceo toma de otra fuente la leyenda de la iglesia robada, que tiene dos personajes ejemplares, para que haga juego con el milagro núm. 14, cuya protagonista no es un personaje humano sino una imagen de la Virgen respetada por un incendio. De ahí que en los 25 milagros de Berceo actúen otros tantos personajes ejemplares, que se dividen en nueve inocentes y dieciséis pecaminosos ( $3^2+4^2=5^2$ ); son doce legos y trece clérigos. Está en prensa un artículo en que sugiero que al construirse 52 capillas en la Mezquita de Córdoba se quería recordar mediante el número a los 52 mártires de los años 850-59.

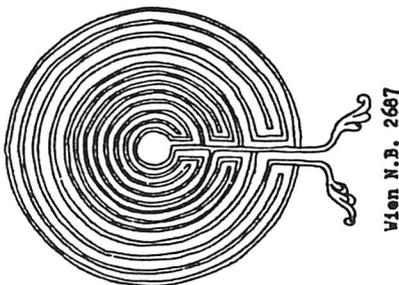
Poco a poco se deja vislumbrar una tradición de composición literaria que partía de planes numéricos previamente calculados. Tal tradición no tiene por qué ser menos poderosa en España que en otras regiones de la Europa medieval, y merece más atención que la que le han prestado los hispanistas. Corresponde a un concepto de un arte universal en que las reglas de la arquitectura, la música, la pintura, pueden aplicarse al construir una obra de literatura, de poesía, de ciencia, de historia. El artista escritor o poeta disponía de los principios de equilibrio, simetría, proporción, simbolismo numérico y cósmico, para dar a materias tradicionales una forma original.

Henk de Vries  
Universidad de Utrecht

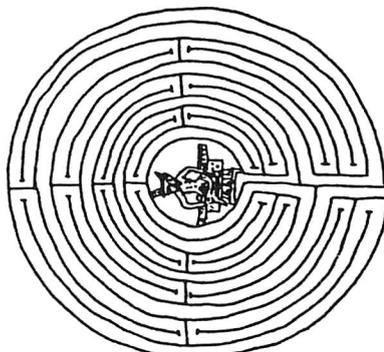
## BIBLIOGRAFIA

- \* Brian Dutton, ed., *Gonzalo de Berceo. Obras Completas. II. Los Milagros de Nuestra Señora. Estudio y edición crítica*, Londres, Tamesis, 1971.
- \* Joaquín Gimeno Casalduero, "Castilla en *Los doce triunfos* del Cartujano", en *Estructura y diseño en la literatura castellana medieval*, Madrid, Porrúa, 1975, pp. 235-259.
- \* Enzo Nortí Gualdani, ed., *Juan de Padilla (El Cartujano). Los doce triunfos de los doce apóstoles*, Tomo I: *Studio introduttivo*, Messina-Firenze, D'Anna, 1975. Tomo II: *Testo* (Ibid. 1978). Tomo III: *Commento*, Pisa, C. Cursi, 1983.
- \* Edmund Reiss, "Number Symbolism and Medieval Literature", *Medievalia et humanistica* (New Series), I (1970), pp. 161-174.
- \* Henk de Vries, "Un conjunto estructural: El 'Poema tríplico del nombre de Dios en la ley'", *BRAE*, LI (1971), pp. 305-25.
- \* --- *Materia mirable. Estudio de la comparación numérico-simbólica en las dos obras contemplativas de Juan de Padilla, el Cartujano (1467?-1520). Con datos biográficos del poeta y apuntes sobre la composición numérica en otros autores.* Tesis doctoral, Utrecht, 1972.
- \* --- "Tres por cinco son quince", en *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el A. de H.*, ed. M. Criado del Val, Barcelona, 1973, pp. 232-34.
- \* --- "'La Celestina', sátira encubierta: el acróstico es una cifra", *BRAE*, LIV (1974), pp. 123-52.
- \* --- "Sobre el mensaje secreto de 'Calysto y Melybea'", en *La Celestina y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional sobre L. C.*, ed. M. Criado del Val, Barcelona, 1977, pp. 135-51.
- \* --- *Símbolo y estructura en la obra del Cartujano*, Anejo Núm. 2 de *Trayecto* (Utrecht, marzo de 1981).
- \* --- "Cien coplas de Juan Ruiz", *Trayecto*, 6 (abril 1982), pp. 45-55.
- \* --- "'Nueve meses' (Cantar de Mio Cid, 1209)", *La Corónica*, XII (Otoño 1983), pp. 116-118.

- \* --- "Zahlenbau in spanischer Dichtung", en *Mensura. Mass, Zahl, Zahlensymbolik im Mittelalter, Miscellanea Mediaevalia*, 16-2, ed. A. Zimmermann, Berlín y Nueva York, 1984, pp. 407-434.
- \* --- "Goede Liefde en de macht van haar tekens. (Tweeduidigheid als thema bij Juan Ruiz)", en *Tussentijds*, Utrechtse Bijdragen tot de Mediëvistiek, 5, eds. A. M. J. van Buren et al., Utrecht, Hes Uitgevers, 1985, pp. 280-96, 368-70.
- \* --- "Sobre dos cantigas marianas de Juan Ruiz", *La Corónica*, XIV (Primavera 86), pp. 268-71.
- \* --- "Isaco Coeno de' ...¿dónde?", *Celestinesca*, X (Otoño 1986), p. 41.
- \* --- "Exempelfiguren: gewone mensen? (Berceo, Juan Ruiz, Juan Manuel)", en *Gewone mensen in de Middeleeuwen*, Utrechtse Bijdragen tot de Mediëvistiek, 7, eds. R. E. V. Stuip y C. Vellekoop, Utrecht, Hes Uitgevers, 1987, pp. 160-82.
- \* --- "De zuilen van de Mezquita: conflict in Córdoba", en *Culturen in contact: Botsing en integratie in de Middeleeuwen*, Utrechtse Bijdragen tot de Mediëvistiek, 8, eds., R.E.V. Stuip y C. Vellekoop, Utrecht, Hes Uitgevers, 1988, pp. 139-147.
- \* --- "*Buen Amor*: Apuntes para un estudio estructural del *Libro*", *Iberoromania*, 29 (1989), pp. 80-124.
- \* --- "Libro, en mi opinión, divi-': la *Comedia* y el acto primero", en *Arcadia*. Estudios y textos dedicados a Francisco López Estrada, 1, Madrid [1990] (= *Dicenda*. Cuadernos de filología hispánica, 6 (1987)), pp. 235-254.
- \* --- "Tres días y una madrugada amarga. Estructura dramática y aritmética de la *Comedia de Calisto y Melibea*", en preparación.



Vien N.B. 2667



Paris N.B. f.1. 13013  
V. Haubrich, Ordo als Form  
(1969), pp. 290-91

I	• Introducción (estrofas 1-33)	33
II	• Descripción del mundo (34-55)	22
55		
III	• Descripción y explicación de las tres ruedas de Fortuna (56-60)	5
IV	• Orden de Luna (61-84)	24
V	• Orden de Mercurio (85-99)	15
VI	• Orden de Venus (100-115)	16
55		
VII	• Orden de Phoebo (116-137)	22
VIII	• Orden de Mares (138-213)	76
IX	• Orden de Júpiter (214-231)	18
X	• Orden de Saturno (232-291)	60
154		
XI	• Conclusión (292-297)	6
11		

$$297 = 55 + \frac{242}{5 \times 11 = 55} = 2 \times 11^2$$

$$= 11 + \frac{251}{66 = 6 \times 11} = 11 + \frac{251}{3 \times 7 \times 11 = 231}$$

Tripartición del cuerpo de las siete órdenes	L	M	V	Ph	Mars	J	S
	24	15	16	22	76	18	60
	77					78	

Posición central, en la orden de Marte, del episodio sobre el conde de Niebla, estrofas 160-186 (son 27 estrofas = 297 : 11)

Centro del episodio: estr. 173

.... pues una empresa tan santa levamos, que más non podría ser otra ninguna, presume de vos e de mí la Fortuna, non que nos fuerça, mas que la forçamos." (173e-h)

## NOTAS

1. La sexta parte; y no seis por ciento, como escribí descuidadamente en 1972, nota 499. Remito a los estudios, cuyos datos se encuentran completos en la bibliografía, mediante el año de su aparición.
2. El artículo de Edmund Reiss es utilísimo por ser una breve exposición histórica del pensamiento numerológico acompañado de una bibliografía representativa en las notas. Critica Reiss una tendencia que señala en el análisis estructural de los años 50 y 60, de desatender el significado simbólico de las estructuras. Da ejemplos útiles de cómo los números estructurales pueden ser explicados; y previene al lector del peligro de conceder demasiada importancia a la dicotomía entre una literatura seglar y otra religiosa. (En la página 165, parece que se le escapa un error de cálculo: si el poema "I syng of a maydem" tiene cinco estrofas de dos versos, y cada verso tiene cinco acentos métricos, el gran total de los acentos no llega a ciento, sino a cincuenta).
3. Para replicar a las bromas numéricas que se permiten Round y Deyermond no basta ni el juicio de Salomón (*Proverbios* 26:4-5).
4. Escribí esto en octubre de 1987.
5. Citas bíblicas del texto de Reina y Valera, Buenos Aires, Sociedades bíblicas unidas, 1957.
6. El título del catálogo alfonsí dice: "quarenta y ocho figuras", pero el libro tercero cataloga juntas las estrellas de Centaurus y Lupus, como si constituyesen una sola constelación (1984: 423).