

PASIONES, ACTAS DEL DOLORE
EN EL LIBRO DE BUCARLOS
LUDWIG M. BARNACK
DE LA
VIII CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

43

SANTANDER

22-26 de septiembre de 1999

PALACIO DE LA MAGDALENA

Universidad Internacional

Menéndez Pelayo

Al cuidado de

MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO

con la colaboración de Laura Fernández

CONSEJERÍA DE CULTURA

DEL GOBIERNO DE CANTABRIA

AÑO JUBILAR LEBANIEGO

ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER

•MM•

ACTAS DEL
VIII CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER
22-26 de septiembre de 1999
PALACIO DE LA MAGDALENA
Universidad Internacional
Méndez Pidal

Al cuidado de
MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO
con la colaboración de Laura Fernández

© Asociación Hispánica de Literatura Medieval

Depósito legal: SA-734/2000

Carolina Valcárcel

Tratamiento de textos

Gráficas Delfos 2000, S.L.

Carretera de Cornellà, 140

08950 Esplugues de Llobregat

Impresión

·MM·

UN NUEVO TESTIMONIO DE LA «DANZA DE LA MUERTE»: HACIA LA VERSIÓN PRIMITIVA

MARÍA MORRÁS-MICHELLE HAMILTON

Universidad Pompeu Fabra-Universidad de California (Berkeley)

POCAS satisfacciones mayores hay para un medievalista que toparse con un texto desconocido o con un testimonio ignorado hasta ese momento de alguna obra de primer, y aun de segundo rango, en la historia de la literatura. En el caso de las literaturas hispánicas tal posibilidad se materializa con una frecuencia quizá inusitada para otras áreas lingüísticas y geográficas, y no siempre pueden cargarse las culpas al descuido de bibliógrafos y bibliotecarios. En efecto, no importa si un manuscrito o impreso ha sido catalogado o no, si se halla en el plúteo que le corresponde o no, cuando nadie se toma la molestia de consultarlo y estudiarlo: en suma, de sacarlo a la luz. Pero para ello hay que dedicarse a espigar fichas bibliográficas y catálogos, una labor tediosa de resultados siempre inciertos y a menudito estéril, que todos intentamos atajar limitando nuestra búsqueda a aquellos lugares en los que suponemos que se han dispersado los fondos hispánicos y, claro está, por lo general escurramos sólo referencias en aquellas lenguas –latín, castellano, catalán, portugués, gallego y quizá alguna europea– que asociamos con materiales de nuestro interés. Con frecuencia excesiva olvidamos, sin embargo, el papel desempeñado por la cultura semítica en la Península Ibérica y sus relaciones con las literaturas romances, que se extienden más allá de los límites cronológicos de la expulsión de judíos y árabes.¹ Esperemos que ahora, la post-modernidad, la creciente inquietud por descentralizar el canon y el renovado afán de desenterrar voces marginales tengan algunos efectos saludables como, por ejemplo, despertar el interés por el multiculturalismo –si se nos permite el recurso a un término anacrónico, pero transparente– en el que se cultivaron las literaturas medievales.

¹ Unos contactos que operaron en ambos sentidos, pues las literaturas hispánicas parecen haber gozado entre los sefarditas expulsos de una notable difusión, como lo parece indicar la existencia en Italia de un testimonio aljamiado del *Orlando furioso* en la versión castellana de Jerónimo de Urrea, que fue preferida al original italiano. V. Laura Minervini, «Una versione giudeospagnuola dell'*Orlando furioso*», *Annali di Ca' Foscari*, XXXII:3 (1993), pp. 145-162.

Mientras tanto, las nuevas tecnologías y los proyectos a nivel global pueden depararnos hallazgos sorprendentes, como el que aquí presentamos: una copia cuatrocentista de la *Danza de la muerte* en caracteres hebreos custodiada hoy en la Biblioteca Palatina de Parma con la signatura Ms. 2.666. El descubrimiento no nos corresponde a nosotras, sino que se debe al equipo que dirigen los profesores Malachi Beit-Arié y Benjamin Richler de la Universidad de Jerusalén.² Embarcados en un proyecto de largo alcance que incluye la recogida, en microfilm, de todos los manuscritos hebreos dispersos por el mundo y su catalogación minuciosa, se han encontrado con una serie de códices escritos en lenguas romances –provenzal, portugués y español– pero en caracteres hebreos. Por esa hiperespecialización que caracteriza la cultura de lo que por otra parte se ha dado en llamar la aldea global, este hallazgo hubiera pasado probablemente desapercibido para los hispanistas si no hubiera sido porque Benjamin Richler envió noticia de ello al director de un proyecto homólogo para la literatura castellana, Charles Faulhaber, quien lo puso en nuestro conocimiento. Así, gracias a la generosidad de otros investigadores y a la colaboración vía electrónica, llegó hasta nosotras la información sobre este nuevo testimonio de la *Danza de la muerte*.³

El manuscrito 2.666 del fondo hebreo de la Biblioteca Palatina es un volumen misceláneo con varias lagunas, debidas a la pérdida de varias obras según puede comprobarse por la foliación antigua y cuyo título conocemos gracias al índice que figura en el fol. 2v, realizado probablemente por la misma mano, del siglo XV o XVI, que numera los folios. El códice es facticio, pero que fue elaborado todo él con bastante probabilidad en el siglo XV. Aunque de la foliación de la *Danza* es responsable, según la descripción facilitada por el prof. Richler, la misma mano que ha numerado el resto del códice y ha elaborado el índice, su título no ha sido incluido en la tabla. Todas las obras están en castellano en caracteres hebreos y pueden catalogarse con cierta imprecisión bajo la categoría de textos filosóficos o quizá, mejor, didácticos. Son los siguientes:

1) *Visión deleitable* de Alfonso de la Torre (fols. 1r-96v) en una copia parcial en la que faltan el prólogo y los últimos capítulos (corresponde a las pp. 104-294 de la edición de Jorge García López).⁴

2) Faltan los fols. 97r-120v, que podrían haber correspondido a la parte de la *Visión deleitable* que se omite (y que correspondería a dos seniones desgajados).

3) *Proverbios* (fols. 121r-137v), al parecer atribuidos a Séneca. Podría ser la colección debida a Pero Díaz de Toledo o, a tenor de los epígrafes en los que se identifica el título (v.g. «En el libro de la Consolación»), podría tratarse de una selección de los extractos del filósofo cordobés que tradujo Alfonso de Cartagena y que figura en la mayor parte de los códices bajo el título de *Declamaciones*.

² Sobre este proyecto y algunos de sus frutos, véase B. Richler, *Libraries with Hebrew manuscripts*, Universidad de Jerusalén, Jerusalén, 1993, así como la bibliografía citada por Arié en el trabajo que recogemos en n. 4.

³ Nos ha parecido oportuno realizar este largo exordio porque no quisiéramos arrogarnos méritos que no son nuestros y porque nos parece que la historia ilustra de modo elocuente el valor y la importancia de proyectos como el que encabeza Ch. Faulhaber; a él y a B. Richler reiteramos nuestro agradecimiento por su generosidad.

⁴ J. García López, ed., *La visión deleitable de Alfonso de la Torre*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1991, 2 vols.

4) *Arte a la memoria* (fols. 139v-140v), que se anuncia dividido en nueve capítulos, pero que a la luz de los dos escasos folios que se han conservado y de lo que se desprende de una lectura rápida no parece contener más que el índice de cada uno de ellos. No obstante, por lo que hemos podido leer en ese esbozo, es un *ars memorativa* de orientación práctica, pues su objeto era claramente enseñar a memorizar textos de modo que se puedan repetir literalmente. Por consiguiente, su presencia en un volumen como el que se describe no es casual.

5) *Vocabulario de términos filosóficos español-hebreo* (fols. 143r-v) y *hebreo-español* (fols. 144r-145v), ordenados alfabéticamente. Como el texto anterior, se trata de un instrumento para el aprendizaje de las restantes obras.

6) De fols. 146r a 195v falta una serie, al parecer, de tratados que según la tabla se titulaban: *Regimientos*, (fol. 147); *Casos del rey* (fol. 151); *Práctica de Geli* (fol. 157) y un *Tesoro de los pobres*, que Benjamin Richler aventura que podría ser una versión castellana del *Thesaurum pauperum* de Petrus Julianus y del que se conserva otra copia en caracteres hebreos en la Biblioteca Municipal de Porto, Ms. 14.

7) *Vocabulario hebreo-español de términos filosóficos* (fols. 196r-196v) extraídos del tratado sobre lógica de Maimónides, *Millot ha-Higgayon*.

8) *Poema bíblico* (fol. 198r).

9) *Danza de la muerte* (fols. 199r-206v). Richler se limitaba a señalar que era la versión hispánica de la *Danse macabre* y el número de versos que integran esta versión (520 frente a los 632 del texto escurialense). Indica que «falta el final».

10) Diálogo de estructura sapiencial entre tres personas (fols. 207r-207v). El primer interlocutor realiza una afirmación, que en el texto es llamada «demanda» y los otros dos reelaboran el contenido con palabras casi idénticas bajo los encabezamientos de «respuesta» y «otra». Por ejemplo, el primero dice «vos que tanto sabes», el segundo responde «el saber vos lo tenés» y el tercero añade «tan profundo tra scendes».

Se trata de un códice de papel, de 220 × 155 mm., de factura pobre, muy deteriorada en sus primeras hojas. Los textos han sido escritos por diferentes manos, sefarditas, en caligrafía rásí, es decir, en caligrafía semi-cursiva propia de la Península Ibérica y que estuvo vigente desde el siglo XII hasta al menos el siglo XIX.⁵ En el fol. 137v se lee la fecha de 1 de febrero de [14]68 en lo que podría ser un colofón. Por los mismos años, entre 1457 y 1477, nos sitúan las filigranas halladas por Benjamin Richler.⁶ En el primer folio figura un nombre, Solomón ibn Crispín, que se supone de su propietario. En el siglo XVII el manuscrito se encontraba ya en Italia, como se desprende de una nota escrita por un Abraham I.S. Graziano (fol. 1r) que figura bajo la anterior. El manuscrito debió pertenecer a la nutrida comunidad sefardita en Italia hasta que a finales de siglo XVIII lo compró G. De Rossi, un profesor de lenguas orientales de la Universidad de Nápoles, que llegó a reunir más de 1.600 códices hebreos según se recoge en el catálogo de su biblioteca, realizada en 1803 y donde nuestro manuscrito figura con la signatura Hisp[ano] 5. A su muerte la extraordinaria colección fue comprada por María Luisa de Parma, quien la donó a la Biblioteca donde se guarda hasta hoy en lo que es quizá el fondo hebreo más importante en Italia fuera de la Biblioteca Vaticana.

⁵ M. Beit-Arié, «Hebrew Script in Spain: Development, Offshoots and Vicissitudes», en *Morest Sepharad*.

Los pocos datos externos de los que disponemos —a falta de una inspección personal y de la descripción codicológica que el eminente paleógrafo Malachi Beit-Arié realizará próximamente— permiten situar esta copia de la *Danza de la muerte* hacia la segunda mitad del siglo XV, pues a pesar de que la obra está copiada por una mano diferente del texto que le precede y de que el título no ha sido incluido en la tabla inicial, la numeración de todo el volumen es corrida y ha sido realizada al parecer por el autor del índice. En cualquier caso, lo importante es que la lengua y la propia estructura del poema, tal como aquí se presenta, con importantes variantes respecto a los testimonios conocidos hasta ahora, no dejan lugar a dudas de que nos hallamos ante una versión primitiva, anterior a la contenida en el códice escurialense y, claro está, al impreso sevillano de 1520. A este se ha de añadir otro motivo que por sí solo justifica un estudio más a fondo que el mero esbozo de las cuestiones más importantes que su descubrimiento origina y que exponemos someramente aquí a modo de presentación: su difusión entre la comunidad judía, que sitúa en una nueva perspectiva los paralelismos y posible huella que se han señalado entre el poema hispánico y la cultura semítica. En consecuencia, el manuscrito de Parma resulta un testimonio precioso que obligará a profundizar en algunas de las interpretaciones propuestas sobre la *Danza de la muerte*. Su texto y el códice que la ha transmitido arrojan nueva luz acerca de los aspectos más controvertidos que ha suscitado su lectura y obligan a plantearse nuevas cuestiones.

El texto de la *Danza de la muerte* ocupa seis folios enteros y el recto del séptimo, cuyo verso queda en blanco. Los versos están agrupados por estrofas, pero no se ha respetado la disposición habitual de una línea para cada verso. Las rúbricas, que funcionan a modo de didascalias diferenciando los personajes que participan en el diálogo, no ocupan línea aparte, sino que se separan del texto poético mediante el uso de dos puntos. Esporádicamente, al final de algunos versos se ha escrito una letra, que corresponde a la primera de la línea siguiente, y que funciona a modo de signatura. Este dato, unido a ciertos saltos de igual a igual y otras omisiones más difíciles de explicar que abarcan dos versos (282-283) o el primer hemistiquio de algún otro hacen sospechar en una copia a plana y renglón de otro testimonio anterior que seguía la misma pauta de presentación. Desde luego, el antigrafo era otro testimonio en caracteres hebreos. Lo muestra la confusión entre «yo» y «no» (י/ו), difícil de explicar paleográficamente si se piensa en letras latinas, pero comprensible a la vista de las semejanzas entre la *yod* y la *nun*, y sobre todo el error de confundir «levar» y sus derivados con «loar», dos formas gráficamente muy diferentes en caracteres latinos, pero entre las que media apenas un

The Sephardic legacy, I, The Magnus Press-The Hebrew University, Jerusalén, 1992, pp. 282-317.

⁶ Cf. Charles M. Briquet, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, The Paper Publications Society, Amsterdam, 1968 (orig. 1907), n^o 2.064 [1464] y 689 [1457-1477].

punto (o dos) tras la *lam* (la /l/) en caligrafía hebrea (cf. *lyw'r* / *lw'r*).⁷ Por todo ello, a pesar de que la sintaxis del texto aljamiado es aún más paratáctica que la de la versión conocida hasta ahora, ya que se caracteriza por las continuas las omisiones del pronombre relativo, así como por una distribución de la oración esticomítica casi perfecta en el verso, que la asocian de modo incluso más marcado que la versión escurialense con la tradición oral, es obligado concluir que esta versión deriva de un proceso de transmisión escrita. Como veremos, a la vista de los errores comunes entre *E* (= Escorial Ms. b-IV-21, fols. 109r-129r), *S* (= Sevilla, 1520) y *P* (=Parma Ms. 2.666) y de las lecciones correctas de Parma, que lee con uno u otro, hay que suponer un arquetipo común a los tres testimonios, aunque no coincide totalmente con ninguno de ellos. Por ello, para la edición crítica de la versión primitiva habrá que tener en cuenta a todos los testimonios, aunque para su reconstrucción es fundamental el texto del códice que damos a conocer aquí a pesar de ciertas omisiones, errores e incluso ciertas innovaciones que lo distinguen, pero que resultan fácilmente detectables.

En consecuencia, el valor textual de nuestro manuscrito es muy alto por varias razones que apenas podemos hacer algo más que enumerar en esta ocasión. En primer lugar, el poema en la versión aljamiada representa una versión anterior a la escurialense y la sevillana; más primitiva y, por tanto, más cercana del original. En segundo lugar, la lengua de nuestro testimonio confirma algunas de las conclusiones alcanzadas por José M^a Solá-Solé (sobre todo en su estudio de 1968)⁸ sobre la vinculación de la *Danza de la muerte* con el oriente peninsular. Por último, su texto confirma en buena medida el juicio de Margherita Morreale, que desde su edición de 1963 y hasta 1992 ha mantenido que el impreso sevillano era más fiable, incluso lingüísticamente, que la versión escurialense;⁹ una opinión que ha sido razonada sobre argumentos de género literario y estructura por Ana M^a Álvarez Pellitero.¹⁰ Más aún, el texto de Parma permite corregir numerosos *loci critici*, muchos ya señalados por los sucesivos editores y algunas *lectiones faciliores* que habían pasado desapercibidas y que modifican sustancialmente la interpretación del poema. Aunque no nos es posible pasar del simple bosquejo, daremos algunos de los datos que permiten realizar estas afirmaciones.

⁷ La *s* está representada en caligrafía rasid en interior de palabra con un signo parecido a la apóstrofe en escritura latina (cf. *supra*). En Parma la *e* aparece representada normalmente por dos *yod* seguidas (que son como dos puntos volados); de aquí que hablemos de dos puntos.

⁸ J.M. Solá-Solé, «El rabí y el alfaquí en la *Danza de la muerte*», *Romance Philology*, XVIII (1965), pp. 272-283 (reimpreso en J.M. Solá-Solé, *Sobre árabes, judíos y marranos y su impacto en la lengua y literatura españolas*, Puvill, Barcelona, 1983, pp. 145-162) y «En torno a la *Danza de la muerte*», *Hispanic Review*, XXXVI (1968), pp. 272-303 (reimpreso en *Sobre árabes, judíos y marranos*, pp. 163-189); véase también su edición, «*La dança general de la muerte*» (Edición crítica analítico-cuantitativa), Puvill, Barcelona, 1981.

⁹ M. Morreale, ed., «La *Danza de la muerte*», *Revista de Literatura Medieval*, III (1991), pp. 9-50, esp. 28-50. Cf., en cambio, la opinión diametralmente opuesta de Solá-Solé en «El rabí y el alfaquí...» (p. 148): «las variantes que *S* nos procura serán de poco valor para aclarar las múltiples dificultades de *E*, sin duda mu-

La *Danza de la muerte* estaría compuesta originalmente de 66 estrofas, las que contaba el antígrafo del códice de Parma, pues aunque el manuscrito en que hallado omite la estrofa XXVIII, se trata de un salto de igual a igual provocado por la semejanza entre la rúbrica que encabezaría esta estrofa («Dize el obispo») y la de la siguiente («Dize la muerte al obispo»). Dejando de lado este error de transmisión, esta versión es algo más corta que la escurialense, pues faltan los intercambios entre la muerte y los siguientes personajes: el recaudador (estrofas LXXVI y LXXVII en la edición de Margherita Morreale, 1991),¹⁰ el subdiácono (est. LXVIII-LXIX), el sacristán (est. LXX-LXXI), el rabí (est. LXXII-LXXIII), el alfaquí (est. LXXIV-LXXV) y el santero (est. LXXVI-LXXVII), así como la penúltima estrofa, que lleva por significativa rúbrica «Lo que dize la muerte a los otros que non nombró» y que es la que da pie a la extensa adición presente en el impreso sevillano. Además, hay que tener en cuenta que la estrofa LXXIX, con la que se remata el texto escurialense, figura entre la V y la VI en Parma. Esta situación textual puede explicarse de varias maneras. Puede suponerse que la versión aljamiada está trunca o es parcial y abrevia el desfile de figuras del texto escurialense además de alterar arbitrariamente la colocación de la última estrofa, o bien se puede partir de la hipótesis contraria: que la versión escurialense prolongaría un texto próximo o igual al que se lee en Parma y que es allí donde se altera el orden del poema primitivo. Examinaremos ambas posibilidades.

Que el texto de Parma no está trunco lo demuestra que queda todo el verso libre del folio para seguir añadiendo texto. Que el poema se daba ahí por terminado lo deja bien claro el último verso de la réplica de la muerte al sacristán (est. LXV), que remata con contundencia el fin de la danza con las siguientes palabras: «Pues ke a/ todos los tengo, dançaré e er()me [=iréme] ende aína». En cambio, en los testimonios escurialense y sevillano ese verso lee de manera muy diferente, ya que sirve para dar paso al siguiente personaje («Venga el que recabda e dance aína» E; cf. «El recabdador venga a danzar aína» S). Esta sola lectura demuestra que E y S derivan de un mismo subarquetipo. Ahora bien, este dato no es suficiente para ver cuál de los dos subarquetipos, el de ES o el de P conserva una estructura más cercana a la de la versión primitiva, puesto que P podría ser una adaptación abreviada de E. Pero esta posibilidad resulta poco o nada probable. Obsérvese, por un lado, que la versión de Parma presenta una estructura cerrada, que en principio

cho más cercano a un original desconocido». Una postura más flexible fue la adoptada por Menéndez Pidal en el fragmento editado en la *Crestomatía*, CSIC, Madrid, 1966, a pesar de que toma como base E.

¹⁰ «Acabo de dejar sentado que, a mi juicio y contra lo que se viene diciendo, no es la versión manuscrita la que está más cerca del original sino el impreso, suprimidas las adiciones», «La *Danza de la muerte* entre el sermón y el teatro», *Bulletin Hispanique*, XCIII:1 (1991), pp. 13-29, la cita está en la p. 18. No obstante, se ha de añadir que Pellitero no entra a valorar la calidad textual de los testimonios. Es de ley subrayar que, a la luz del hallazgo que aquí comentamos, los tres investigadores, M. Morreale, J. Solá-Solé y A. Álvarez Pellitero, llevan su parte derazón.

¹¹ De ahora en adelante, todas las citas de la *Danza* que no procedan del manuscrito de Parma provendrán de esta edición (vid. n. 9). Hemos tenido también en cuenta la de Solá-Solé citada antes, que reúne en un solo volumen la edición crítica y la transcripción corregida de los dos testimonios conocidos hasta entonces.

no admite prolongaciones, puesto que la muerte confiesa tener en su corro «a todos», mientras que en el texto de El Escorial se da pie a reelaboraciones, invitando de forma casi explícita a que se añadan figuras nuevas al desfile, según queda de relieve en el encabezamiento ya citado a la estrofa LXXVIII, «Lo que la muerte dize a los otros que no nombró», titulillo que no es un añadido espúreo puesto que no hace sino repetir el primer verso de la estrofa que inicia. Resulta llamativo –y desde luego muestra un cierto cuidado en la composición de esta versión– que esta estrofa sea suprimida en el pliego sevillano, donde justamente se responde a dicha invitación a alargar la danza. Resta entonces por averiguar si Parma cerró en falso el poema original, que era de estructura abierta, o si la copia contenida en *E* es la que hemos de considerar como una adaptación que convierte a la *Danza* en obra abierta susceptible de continuaciones.

La primera hipótesis no parece muy plausible. Como ha observado más de un estudioso,¹² las estrofas LXV y siguientes son simétricas a las anteriores, de las que constituyen una especie de amplificación, lo que parece garantizar su autenticidad. No obstante, hasta donde se nos alcanza, nadie había caído en la cuenta de que los versos dedicados al recaudador (est. LXV en *E*) son una variación de los que aparecen en boca del contador (est. LXII). Ello sugiere que se trata de una prolongación un tanto burda, difícil de atribuir al autor de la versión primitiva. Por otro lado, cabe argumentar que la simetría se rompe en Parma con la serie que sigue (est. LXIV y LXV), asignada aquí a un sacristán mientras que es endosada a un diácono en *E*. Este cambio permite introducir inmediatamente después una serie de personajes que establecen una jerarquía más matizada, con un subdiácono y el sacristán a continuación del diácono (est. LXVIII-LXX), seguidos de una representación de las tres religiones: el rabí, el alfaquí y el santero, en lo que es una acumulación de figuras religiosas que desequilibra la cuidada presentación de clases sociales y estamentos que en la primera parte habían ido alternándose entre la órbita seglar y la religiosa, emparejados según un orden jerárquico rigurosamente establecido (est. XII-LXV) (papa-emperador, cardenal-rey, patriarca-duque, arzobispo-condestable, obispo-caballero, abad-escudero, deán-mercader, arcediano-jurista, canónigo-físico, vicario-labrador, monje-negro-usurero, fraile-portero, ermitaño-contador).

A primera vista parecería entonces que el personaje final del sacristán, tal como aparece en Parma, quede aislado, como descolgado de la serie anterior. Sin embargo, este hecho hace aún más probable que el afán de mantener la alternancia que hay entre el mundo eclesiástico y el secular en las coplas anteriores, y que resulta tan visible, fuera lo que impulsara a alguien a «subsanan» el error, añadiendo al recaudador para recomponer el bi-

¹² J.M. Solá-Solé, «El rabí y el alfaquí» y «La danza general de la muerte» (*Edición crítica analítico-cuantitativa*). También parece intuirlo Álvarez Pellitero, (art. cit., pp. 18-20) cuando se detiene en las estrofas LXXVII-CXII de *S*, indicando que en ellas se rompe la simetría en el desfile de los personajes que había ido convocando la Muerte. Curiosamente, sin embargo, no observa el papel de gozne que desempeña la estrofa que corresponde a la número LXXIX en *E* y que, como veremos, conserva en el impreso sevillano una función muy cercana a la que tenía en el poema primitivo, pues allí aparece en penúltimo lugar, sin ser asignado a personaje alguno, bajo la rúbrica «consejo», lo que muestra que en el impreso, a pesar del cambio de ubicación, se percibió el valor admonitorio de esta estrofa.

nomio y que después, quizá en una versión ulterior, se sumara el elenco de figuras religiosas; es decir, que la versión primitiva carecía de estas últimas estrofas que aparecen en el texto escurialense. Hay que añadir, además, que las modificaciones mencionadas muestran que el adaptador no entendió el principio compositivo del poema original.

En realidad, el sacristán no necesita de un polo secular que complete la serie, pues representa la contrapartida al fraile: si éste figura al inicio del poema para advertir, con conocimiento de los textos, acerca de la inevitabilidad de la muerte, el sacristán hace lo propio desde su ignorancia. La lección está clara: ni el saber ni la ignorancia del saber teórico eximen de la muerte. Es allí, al principio, en el sermón que predica el fraile (tras la estrofa V), donde corresponden los versos que en el texto de El Escorial han sido trasladados al final de la composición (donde figura como est. LXXIX), a modo de cierre moralizante.¹³ Semejante modificación ha sido perpetrada sin tener en cuenta que el contenido de las palabras que dirige la muerte al sacristán (el diácono en *E*) constituye por sí mismo esa recapitulación de tinte moralizante que el responsable de la versión escurialense echaba en falta como remate. Ha de pensarse que el sacristán representó al género humano en su conjunto y a cada uno de los individuos incapaces de caer en la cuenta con sólo leer —esto es, por medio de la teoría y no del obrar ético— que la muerte es inevitable. Prueba de la congruencia interna que implica seguir el orden de las estrofas V-LXXIX-VI-VII son las modificaciones que introduce Sevilla, donde se suprimen ambos, el fraile y su sermón, y se coloca la que es estrofa VI en aquel testimonio —esto es, en *E*— a continuación de la LXXIX, por la evidente relación de continuidad entre ellas; y tal es precisamente el orden en que estas estrofas aparecen en Parma. Por último, nótese que de esta manera son cuatro las estrofas que constituyen el sermón del fraile, como cuatro son las que había necesitado la muerte para presentarse. En suma, lo equilibrado de la estructura del poema según el texto de Parma y su coherencia interna son indicios que apuntan con fuerza a que nos hallamos ante la versión original; o al menos ante una versión anterior a las dos conocidas hasta ahora. Aunque la falta de espacio y tiempo nos impide incidir en este punto, debemos añadir que esa versión, contra lo que se ha afirmado alguna vez, tendría un carácter más teatral que cualquiera de ellas.¹⁴

¹³ Podría aventurarse incluso que fue el copista del manuscrito de El Escorial (o el responsable del antígrafo que aquel tuvo ante los ojos) quien realizó estos cambios, pues en dicho testimonio hay un error que podría ser significativo: en el lugar donde comienza la segunda serie de adiciones, en vez de «Dize el rab» se lee «Dize el sacristán», que es justamente el último personaje en la versión primitiva.

¹⁴ Nos referimos de nuevo al notable estudio de Álvarez Pellitero (esp. 19-20), quien supuso que la versión impresa recogía la forma del poema primitivo. Este, a su parecer, sería una meditación alegórica que fue adaptada en el códice escurialense conforme al patrón del sermón. Sería esta segunda versión la responsable de dramatizar el texto introduciendo déficits de proximidad («estos», «aquestos» frente al «ellos», «essa» del impreso). Sin embargo, se equivoca la estudiosa cuando cree que la figura del fraile predicador y su sermón al inicio son un añadido ajeno al poema original, resultado del adaptador escurialense de acercarlo al sermón dramatizado. En realidad, como hemos visto, el fraile y las cuatro estrofas de su sermón forman parte de la versión primitiva; si Sevilla los suprime es porque se da cuenta que al prolongar el desfile de personajes ha desequilibrado la perfectasimetría y la estructura perfectamente trabada —en una suerte de «ring-composition»— del texto de partida, con un sermón

No nos detendremos en este momento en los rasgos lingüísticos presentes en el códice italiano originados en la condición aljamiada de su texto. En cambio, nos parece oportuno subrayar que existen argumentos concluyentes para afirmar que la lengua revela una procedencia oriental, de modo más concreto, aragonesa. A las formas que han señalado otros estudiosos en *E y S* (*sage, taste, comarca, estorcer*),¹⁵ que dejan entrever un original perteneciente a esta área lingüística y que Parma comparte, se suman otras, exclusivas a este testimonio. Advirtamos que debido a que nos enfrentamos a una transcripción en caracteres hebreos, hemos dejado de lado las características que podrían estar sujetas a controversia.¹⁶ Así, no consideramos indicios gráficos como el empleo de la *yod* para indicar la palatización de la *n* y la *l*; fonéticos, como el ensordecimiento de consonantes dentales en posición final como consecuencia de la apócope, que es un fenómeno muy frecuente en nuestro texto (*cf.* «valient», «exçelent», «decret», «Bartol», etc.) y también muy llamativo porque en general ha producido la pérdida de la consonante final, como si el copista fuera castellano y suprimiera las palatales y dentales en posición implosiva, tan difíciles de pronunciar para alguien que no sea catalán o aragonés (*argén* < *argent*, *par* < *part* < *parte*, *luén* < *lueny* < *lueñe*, *adelán* < *adelant* < *adelante*, *breu/v* < *bref* < *breve*, *muer* < *muert* < *muerte* (*cf.* catalán *mort*), etc.). También dejamos de lado rasgos morfológicos, a primera vista de interpretación incontrovertible, como la concordancia con morfema femenino de adjetivos derivados etimológicamente de vocablos pertenecientes a la 3ª declinación latina (v.g. «tristas doloridas», v. 84) que Emilio Alarcos Llorach¹⁷ identificó también en la copia en caracteres hebreos de Sem Tob, pero que en su opinión podría ser un rasgo occidental, gallego. Asimismo, no aduciremos formas que podrían interpretarse igualmente como arcaísmos, verbigracia: «cridar» por «guitar»,¹⁸ «grande» por «viejo», «tristura» (en rima) por «tristeza», «trobar» por «hallar» y «trova» por «canta».¹⁹ En cambio, no puede haber dudas sobre la procedencia oriental (navarro-aragonesa o catalana) en la tendencia hacia formas como «esnuye» «desnude», que solo aparece en documentos judeo-españoles del área aragonesa,²⁰ sobre el empleo de partículas como «pora» «para», *car* «porque», *aprés* «después», *fielddad* «fidelidad», y sobre expresiones como «con mí» (vv. 139, 157) en lugar de «conmigo», que parece un calco de «amb mi», y «a tú» (v. 474) en lugar de «a ti», calcado de «amb tu», y en el plano fonético, sobre el tinte dialectal del mantenimiento de *kl-*, *pl-* donde el castellano se transformó en *ll-* («klamar», «planto», «ploro», etc.).

al inicio y un diálogo que funciona como tal al final. No es este un reproche a un trabajo que no disponía, como tenemos ahora, de un tercer testimonio. Su razonamiento es impecable desde la premisa que constituye el punto de partida: que el *Urtext* de la *Danza* es un poema latino y que, por tanto, la forma culta que contiene Sevilla tendría por fuerza que ser más fiel al original que la «popularizante» del manuscrito escorialense.

¹⁵ Singularmente J.M. Solá-Solé, «En torno a la *Danza de la muerte*».

¹⁶ Sobre los problemas que conlleva la transcripción de textos aljamiados hebreos y la interpretación de sus rasgos lingüísticos existe una nutrida y selecta bibliografía en la que no entraremos aquí por cuestión de espacio. En la edición que preparamos le dedicaremos amplia atención, por lo que omitimos en este

Aún sin considerar las variantes lingüísticas, el número y la calidad de divergencias que resulta del cotejo entre la versión de Parma y la escurialense de un lado, y de otro la sevillana, es notable. Un grupo importante son innovaciones, consecuencia, de nuevo, de la difusión del texto aljamiado en la comunidad hebrea. Así, todas las referencias a la Virgen y a Jesucristo son convertidas en invocaciones a Dios, Beda es sustituido por una suegra (para mantener siquiera parcialmente la rima) y al labrador se le hace comer cabrón en lugar de tocino. No obstante, es chocante que al mismo tiempo se mantengan rasgos lingüísticos tan rechazados por los judíos como es la forma en *-s* para referirse a la divinidad. Lo mismo puede decirse de las referencias a dignidades eclesiásticas cristianas, a las que, por ejemplo en el caso del vicario, se les permite comer lechones asados por sus feligreses, y de las fórmulas propias del latín litúrgico como «pater reverendo» que en *P* se mantienen y, en cambio, han desaparecido, vulgarizadas, en los textos escurialense y sevillano. A pesar del indudable interés de estos y otros elementos para analizar el grado y los modos de asimilación de la literatura cristiana en la cultura judía, cuestión sobre la que nos ocuparemos más por extenso en un próximo trabajo, no nos detendremos más en este punto. Volvamos a la historia de la transmisión del texto.

Pese a que el texto aljamiado no está exento de errores, un análisis somero pone enseguida de relieve su valor para la reconstrucción del arquetipo de la *Danza*. Examinaremos solo un puñado de casos suficientemente ilustrativo. En las estrofas IX y X, la muerte convoca a dos bellas doncellas, que «composturas soler ponían» y les asegura que «a ellas y a todas por [‘a cambio de’] las composturas» dará, según el códice escurialense, «fealdad, la vida partida» o, de acuerdo con el pliego sevillano, «lealtad terrible e pérdida». Para comprender el sentido de estos versos hace falta desentrañar el resto de la estrofa, donde la muerte ofrece a las doncellas lo opuesto a lo que han gozado en vida: desnudez a cambio de los vestidos, «fuesas» (*P*) o «sepulcros oscuros» (*ES*) en lugar de los palacios en los que han vivido, «gusanos royentes» en lugar de «deleites» (*PS*) o «manjares» (*E*). Podría aventurarse entonces que *E* contiene la lección correcta, puesto que ofrece lo contrario de la belleza («fealdad», la «vida

momento las referencias y explicaciones que podrá hallar allí el lector interesado.

¹⁷ E. Alarcos Llorach, «La lengua de los *Proverbios morales* de don Sem Tob», *Revista de Filología Española*, XXXV (1951), pp. 248-309; aquí p. 300.

¹⁸ En el v. 67, frente a «amidos» de *E* y «gemidos» de *S*. Obsérvese que el impreso podría ser una *lectio facilior* de *E*, que originó una sustitución por sinonimia en *P*. De ser esto cierto, habría que inferir que tanto *E* como *S* derivan de un mismo arquetipo y que *P* copiaría de un testimonio entre ese arquetipo y *S*. Sin embargo, habría que examinar el conjunto de todas las variantes, porque *E* y *S* comparten errores frente a *P*. En cualquier caso, conviene descartar que alguno de los testimonios, incluyendo *E*, fuera «transcrito de oídas», como quiere Álvarez Pellitero (art. cit., p. 23).

¹⁹ Cf. las variantes de *E* «cantona» y de *S* «entona», aunque en este caso una de estas dos es la correcta, pues la rima es con «persona».

²⁰ L. Minervini, *Testi giudeospagnoli medievali (Castiglia e Aragona)*, Ligoure Editore, Nápoles, 1992, 2 vols.; aquí, I, p. 88.

partida» [‘vida truncada’, o sea, ‘muerte prematura’]) mientras que a primera vista S («lealtad, terrible y perdida») carece de sentido. Ahora bien, ¿no es la «lealtad», cualidad interior y duradera, «perdida» —esto es, no tenida en consideración—, lo contrario de la compostura o belleza, mera apariencia caduca? ¿Y no resulta todavía mejor el texto de P, en donde se lee «piedad muy linda perdida», es decir, ‘piedad muy legítima que [sin embargo, a pesar de ello] ha sido dejada de lado’? Además, tal lectura tiene la ventaja de que explicaría, por un proceso de deturpación paleográfica y de adocenamiento del sentido, tanto la «fealdad» de E como la «lealtad» de S y esa «la vida» que allí no pinta nada. Un lugar paralelo a este, en el que Parma ofrece una lectura mejor que los otros dos testimonios, ocurre en la estrofa XXIV, en la que el escudero protesta con amargura, lamentándose de ver sustituidos la música y el baile amoroso por una «dança de dolores/ [donde] non traen firmalles ni flores», pero mientras «los que en ella dançan» son caracterizados en P por la carencia de una cualidad de naturaleza interna, «la fieltad» o fidelidad, en cambio en E y S el rasgo que los define es un rasgo de carácter externo, la «fealdad». Nótese que esta variante es mucho más probable que surja por deturpación de la forma «fieltad», que no en su variante más habitual en Castilla, ‘fidelidad’, lo que vendría a confirmar que el arquetipo común traía la variante oriental.²¹

Otras variantes que también podrían parecer mínimas modifican, sin embargo, sustancialmente el sentido del poema, de modo que son capitales para reconstruir el poema original, que resulta mucho más coherente y profundo de lo que habíamos leído hasta ahora. Veamos algún otro caso a modo de botón de muestra. En sus quejas, el Santo Padre, que se ve acuciado por la muerte a abandonar el mundo, proclama que ya no le valdrá «lo que dar solía/ beneçios e onras». A este verso sigue otro en E y S sin conexión aparente ni con el llamamiento ineludible de la muerte ni con la generosidad interesada que confiesa el papa donde éste afirma «quedé en el mundo pensando vivir». Esta enigmática oración que adquiere, no obstante, pleno sentido a la luz de lo que lee P: «beneçios e onras/ que di en el mundo pensando vivir». Otro pasaje en el que la coherencia textual de P resulta mayor que la que presentan E y S ocurre en la estrofa XVIII. En ella, el rey llama en su socorro a los caballeros, pero antes de que estos acudan ve con horror «en balanza/ estar la mi vida e perder los sentidos», en alusión a la vieja imagen en que se pesan los hechos cometidos durante la vida: a un lado está el alma y al otro el cuerpo o los sentidos. En cambio, la lección común a E y S «acortarse mi vida» (por «estar la mi vida») no deja de ser una *lectio*

²¹ Los casos de lo que Contini denomina variantes de «difracción en presencia», es decir, aquellos casos en que los testimonios leen de diversa manera, pero uno de ellos trae la lección correcta, en la que se puede reconocer el origen de los errores, no son infrecuentes en Parma. Muy significativas nos parecen, sobre todo, aquellas lecciones de P que muestran la sustitución por parte de P y S de un aragonesismo o un arcaísmo que ha sido ‘normalizado’. Anotaremos un último caso muy iluminador: el Duque pide a la muerte que espere porque tenía «en valía de fazer batalya» dice nuestro testimonio frente al más habitual «yo tenía talante de fazer batalla» de E o el aún más prosaico «yo tenía pensado de fazer batalla» de S.

facilior que, como sucede en otros casos, incrementa el dramatismo y la violencia del morir, lo cual nos lleva a tratar una última cuestión.

La *Danza de la muerte* en la versión primitiva tenía un carácter que acentúa la teatralidad del texto, a la par que la imagen de la muerte queda suavizada. Pondremos un único ejemplo. En *P* la muerte convoca al Duque tras el patriarca invitándole a persignarse, «signavos el Duque antes que más diga», en lo que es sin duda una invitación al arrepentimiento cristiano. Por el contrario, en *E* y *S*, en lo que por otra parte sería el único caso en que la muerte no se dirige en segunda persona a la figura que se une al corro, se da una visión algo grotesca de este personaje acusándole de borrachín («Sígavos el Duque, antes que más beva»), vicio al que después no se alude. Está claro, pues, que este verso presenta una *lectio facilior* que altera profundamente nuestra visión de la muerte en el poema. De acuerdo con la lección correcta, la muerte se muestra respetuosa con la religión, casi piadosa con el Duque, al que insta a pedir la protección de la cruz para el tránsito al otro mundo, mientras en la versión de *E* y *S* lo que se transmite es el sarcasmo y el desprecio que siente la muerte todopoderosa por los miserables y, en cualquier caso, pecaminosos hombres. Esta visión se mantiene consistentemente en los testimonios a través de un número importante de variantes lo suficientemente significativas, como hemos visto a propósito de las estrofas X y XXIV, en las que tenemos la certeza de que *P* conserva la lección auténtica. Por todo ello, el texto contenido en el manuscrito 2.666 de Parma constituye un testimonio precioso de la *Danza de la muerte* y sin duda modificará nuestra visión de esta obra de la literatura hispánica.