

# La tradición y la originalidad en la *Istòria de la Passió*, de Bernat Fenollar y Pere Martines, y en la *Vita Christi* de Isabel de Villena<sup>1</sup>

MARINELA GARCIA SEMPERE

*Universitat d'Alacant*

La *Vita Christi* de sor Isabel de Villena y la *Istòria de la Passió* de Bernat Fenollar y Pere Martines, escritas en la brillante Valencia cuatrocenista, contienen muchas características que nos hablan de la amistad personal entre sus autores respectivos, así como de su manera común de presentar la vivencia de la devoción de su tiempo. Las dos obras comparten formas de concebir y de explicar los diferentes episodios de la vida y la Pasión de Jesús, en la cual, como podremos comprobar, la figura de María realiza una función muy relevante.

Ambas siguen los parámetros del franciscanismo para abordar el relato, de forma que los episodios narrativos se alternan con los de carácter contemplativo, y a las escenas que representan momentos de la vida de Jesús se añaden glosas extensas que describen pormenores y curiosidades múltiples. En estas amplificaciones se encuentra una parte muy importante de su interés, así como su originalidad posible en relación con la larga tradición que las precede. La ternura, el lirismo, la crueldad o el realismo dramático son los toques con que cada autor da color al relato evangélico<sup>2</sup>.

Sor Isabel de Villena fue, como otras muchas damas medievales, el centro de diversas dedicatorias de obras literarias de su tiempo. Miquel Pérez le ofreció su traducción de la *Imitació de Jesucrist*; el obispo Jaume Pérez su exposición en latín de los cánticos, *Expositio super cantica evangelica*, y Bernat Fenollar y Pere Martines su *Istòria de la Passió*. Sin embargo, no son tantas las damas que, como ella, han pasado a las páginas de la historia literaria por su

---

<sup>1</sup> Trabajo realizado en el marco del proyecto de investigación PB97-0110.

<sup>2</sup> Para el estudio utilizaré la edición de la *Vita Christi* de MIQUEL I PLANAS (1916), canónica hasta ahora, así como la transcripción informática que se ha realizado en la Universidad de Alicante gracias al proyecto "Edició, estudi i concordances de textos literaris medievals" GV-3110/95 en el que he colaborado. También he tenido en cuenta la edición parcial preparada por el profesor ALBERT G. HAUF (1995). Para las referencias a la segunda obra utilizaré la transcripción que yo misma he preparado en mi tesis doctoral, leída en septiembre de 1997.

actividad creadora, cosa que la convierte en la gran figura femenina de la literatura catalana medieval.

Lionor de Villena, más tarde sor Isabel de Villena, era hija natural del marqués de Villena. Estaba emparentada con los reyes Jaume II de Aragón y Enrique II de Castilla. Pasó la infancia bajo la tutela de su prima y tía la reina María de Aragón, esposa de Alfons el Magnànim (1416-58). En 1445, a la edad de 15 años, ingresó en el convento de la Trinidad de Valencia, ocupado ese mismo año por una congregación de monjas clarisas. En 1462 era elegida abadesa perpetua, cargo que ocupó hasta su muerte en 1490, a consecuencia de una epidemia de peste<sup>3</sup>.

Aldonça de Montsoriu, la sucesora de la abadesa, hizo imprimir en 1497 la *Vita Christi* que la ha hecho famosa<sup>4</sup>. Según explica la nueva abadesa en una carta que precede el incunable, la reina Isabel de Castilla le pidió una copia y ella la hizo imprimir, opción que resultaba en aquel momento ya más fácil que la de encargar el trabajo a un amanuense. Parece ser que sor Isabel de Villena fue autora, asimismo, de algunos sermones<sup>5</sup>.

Sin duda su *Vita Christi* “treball d’alta volada y de considerables proporcions” en palabras de su editor Miquel i Planas (1916, XIV) merece ser considerada como uno de los exponentes destacables de la rica literatura producida en Valencia durante el siglo XV. En la línea de las *Vitae Christi* medievales presenta a las monjas de su congregación una especie de “novel·la rosa teològica” (Hauf 1990b, 395) en la que el principal protagonista, Jesús, redime al género humano. Una de las claves para entender esta obra es la continuada apelación al sentimiento a través de la ternura, la afectividad o el realismo crudo, de manera que el espíritu de quien lee queda conmocionado, tal y como se desprende de los escritos franciscanos.

Se ha escrito bastante sobre el estilo o bien la posible intención “feminista” de la obra<sup>6</sup>. Fuster había llegado a suponer que sor Isabel de Villena replicaba al *Spill* de Jaume Roig y a su crítica feroz contra las mujeres. Alemany (1993) considera que el “feminismo” sería una motivación añadida que habría acentuado un resultado textual determinado por la intención de la obra y por su destinatario concreto. Hauf (1995) llega a la conclusión de que las dos mujeres que aparecen como modelos de la contemplación son María y Magdalena y que, sin duda, la obra da una visión cristiana de la dignidad femenina<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Para la vida de la abadesa y el contexto en que vivió en el siglo XV véase MIQUEL y PLANAS (1916), HAUF (1991, 1994, 1995 y 1995b) y FURIÓ (1995).

<sup>4</sup> Esta primera edición se acabó el 22 de agosto de 1497. Se volvió a editar en Valencia en 1513 y en Barcelona en 1527.

<sup>5</sup> En este sentido, Albert HAUF considera (1995, 26-33) que el *Tractat de la Passió* conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid puede ser de la abadesa, ya que contiene muchas similitudes con algunos capítulos de su *Vita Christi*. El mismo autor ha estudiado el *Speculum animae* atribuido tradicionalmente a sor Isabel, aunque se trata de una obra acabada en los primeros años del siglo XVI (HAUF 1995 24-25 y *Speculum* 1995).

<sup>6</sup> FUSTER 1968a y 1968b, RIQUER 1964, ALEMANY 1993, HAUF 1995, entre otros.

<sup>7</sup> Una, la madre que ama sin condiciones a su hijo, que sufre con él. La otra, un ejemplo de amor espiritual, capaz de abandonar toda la pompa mundana para dedicarse al servicio de Jesús. No hay muestras mejores de amor espiritual, aquel al que aspiraba Ausiàs March.

Lo cierto es que “el *Vita Christi* és [...] la narració dels actes de la vida de Nostre Senyor, començant per la miraculosa concepció de la seva Santa Mare, y acabant ab la gloriosa assumptió d’aquesta a les celestials regions” (Miquel i Planas 1916, XV). La relevancia de las protagonistas femeninas de esta obra, especialmente María y la Magdalena, es indudable; igualmente lo son los continuos juicios positivos sobre las mujeres que se ofrecen en toda la obra. Sin embargo, no hemos de olvidar que también en el evangelio las mujeres son testigos de la muerte, el entierro y la resurrección de Cristo. Lo cierto es, por otro lado, que María y Jesús se presentan al lector siguiendo técnicas distintas, al menos durante la Pasión, que analizaremos aquí concretamente, lo cual nos ayudará a entender mejor el perfil y la importancia de estas figuras femeninas en relación con otros personajes: así, por ejemplo, las intervenciones en estilo directo de María son muy abundantes en estas escenas, con una carga afectiva importante, lo que les confiere humanidad, e invita a la identificación. Cristo, por otro lado, en sus intervenciones en estilo directo és más doctrinal, como corresponde a su misión redentora; habla en muchas menos ocasiones, y se describe en su dolor más veces de las que se le presenta actuando, hablando.

Puesto que la otra obra que es objeto de esta comunicación se centra en los hechos referentes a la Pasión, analizaremos la parte de la *Vita Christi* que corresponde (capítulos 173-223) a la detención, la crucifixión y el entierro de Jesús. Los evangelios hablan muy poco de María en aquellos momentos<sup>8</sup> y se podía imaginar mucho al respecto, glosar abundantemente. Cristo, sin embargo, es la figura principal de la redención y los textos no pueden apartarse de los evangelios, como en el caso de María, por eso explican aquel proceso con mucho más detalle. En este sentido, quiero referirme a la larga tradición de la *compassio Mariae*, que llena repetidamente el vacío evangélico sobre qué hacía María durante la Pasión, y que contribuirá, en alguna manera, a dibujar este personaje en la *Vita Christi* y en la *Istòria de la Passió*.

Por otro lado, en la estructura de la *Vita Cristi* de Isabel de Villena intervienen otros componentes a los que se ha concedido una importancia desigual: las citas en latín y sus comentarios respectivos traslucen el fondo doctrinal y didáctico de la obra; de la misma manera, las numerosas alegorías ejemplifican la doctrina teológica que la monja conocía y transmitía; se crea así un doble plano, el alegórico y el real, que se unen en muchas escenas. Sin embargo, sobre aquel fondo de tradición, de fuentes y de herencia doctrinal, sor Isabel inventa diálogos, imagina escenas, amplifica identificándose con los personajes, con un estilo imaginativo, fluido, coloquial, y en este punto se separa de otras *vitae Christi*, más centradas en el contenido doctrinal. Aquí se encuentra uno de los valores de la novela, y esta técnica, no lo olvidemos, va destinada a conmover el corazón de sus monjitas; por eso en la primera parte de la obra predomina la ternura en todas las escenas relacionadas con la infancia de Jesús, aquel niño, el hijo de todas las monjas. Por eso mismo en la última parte, la

---

<sup>8</sup> Los versículos del evangelio de Juan 19, 25-25 la presentan al pie de la cruz cuando el mismo Jesús le da por hijo a Juan.

que explica la Pasión, el realismo crudo, minucioso, casi morboso, va dirigido a impresionar profundamente el sentimiento, a provocar la compasión de las mismas monjitas, cuyo mayor deseo era amar a Jesús. La crueldad, el realismo que destacan en el relato de la Pasión configuran en gran manera la figura del gran protagonista de la redención. Finalmente, la creación de un mundo celestial, paralelo al de la tierra, en el que las ceremonias llenan la imaginación de escenas cortesanas, enriquece aún más esta obra.

Bernat Fenollar tiene una variada obra que se concentra en la segunda mitad del siglo XV<sup>9</sup>. Fue tenido en una gran consideración en su tiempo, admirado por poetas posteriores. Lo elogiaba su contemporáneo Joan Roís de Corella (1913, 430):

Fenoll molt dolç	esculpir vos han marbre,
Hon sereu tret	del viu en bella pedra
E dirà'l mot,	“aquest és lo bell arbre
que parla flors,	en rims pus verts que l'edra”

En el siglo XVI, Gil Polo (1564) le dedicaba los versos siguientes en el “canto del Turia” de *La Diana enamorada*:

y el Fenollar que a Tytiro acomparo,  
mi consagrado espíritu adevina,  
que resonando aquí su dulce verso  
se scuchara por todo el universo.

Ejerció los cargos de beneficiat, domer<sup>10</sup> y sotsobrer<sup>11</sup> de la catedral de Valencia<sup>12</sup>. También fue desde 1479 “escrivà de ració” y “capellà e mestre de capella” del rey Fernando el Católico. En alguna ocasión tuvo que declarar delante del tribunal del Santo Oficio para denunciar a posibles reos. En 1497 fundó un beneficio en la iglesia de sant Llorenç Màrtir, beneficio que mantuvo su familia. Murió el 28 de febrero de 1516. Se trata, como en el caso de sor Isabel, de un personaje influyente, relacionado con las esferas altas de la sociedad

<sup>9</sup> Se ha considerado tradicionalmente miembro de la llamada *Escola Satírica Valenciana*. Sin embargo esta denominación ha sido bastante cuestionada recientemente ya que los escritores que producen en la segunda mitad del XV en Valencia difícilmente pueden encasillarse en una etiqueta única, dada la complejidad de sus trayectorias personales y la diversidad de sus obras. Sobre esta denominación y las posteriores revisiones de la etiqueta véase MIQUEL I PLANAS 1911, FERRANDO 1978 y 1996, MARTÍNEZ & MICÓ 1991 y 1992. FERRANDO (1996) ha hecho una síntesis completa de todas las aportaciones al respecto, al tiempo que indica la inconveniencia de los términos *escola* y *satírica*.

<sup>10</sup> Como dicen FERRER y BIGNÉ (1873) y MARTÍ GRAJALES (1927), el *domer* tenía el cargo de cantar semanalmente la misa de alba.

<sup>11</sup> En 1467 el Capítol de la Seu de Valencia lo nombra sotsobrer —ja era “beneficiat domer”—, cargo que ocupa hasta 1490.

<sup>12</sup> RIQUER (1964) calcula que debió de nacer hacia 1438, teniendo en cuenta que, cuando sostiene el debate con Ausiàs March, muerto en 1459, ya tenía edad suficiente para participar en este tipo de actividad. MARTÍ GRAJALES sitúa la fecha de nacimiento de Fenollar entre 1435 y 1440.

de su tiempo y relevante en los ambientes literarios, como lo prueban sus intervenciones, en calidad de organizador o como participante, en algunos certámenes<sup>13</sup>, los poemas que intercambié con Ausiàs March y Joan Roís de Corella, las obras que compuso en colaboración con otros poetas de su tiempo, las menciones de que es objeto, etc<sup>14</sup>. Sin duda conocía a sor Isabel de Villena puesto que es la destinataria de la *endreça* de su *Istòria de la Passió*<sup>15</sup>. De Pere Martines, el otro autor de esta obra, tenemos muy pocas noticias, quizás se trata de un monje mercedario.

La *Istòria de la Passió* desarrolla en 410 estrofas de 8 decasílabos la Pasión siguiendo el evangelio de Juan (Jn 18-19). En este caso encontramos nuevamente amplificaciones respecto al relato evangélico procedentes básicamente del afán heredado del devocionalismo franciscano que pretende conmover al lector. Este tipo de glosas es mucho más abundante en la obra que las relacionadas con las narraciones apócrifas. Así, por ejemplo, la primera caída de Jesús camino del Calvario, propia del *via crucis* franciscano, se refleja en estrofas llenas de dolor y conmiseración para con los dos personajes. María ejerce un papel fundamental en este proceso, en el que Jesús es maltratado continuamente por una multitud enfurecida de judíos. Como en el caso de la *Vita cristi*, la tradición de la *compassio Mariae* puede haber tenido una función importante en la configuración de su papel en estos momentos. En cuanto a Jesús, habla en muy pocas ocasiones, como en el caso anterior. Nos ocuparemos de las estrofas 271-400 de la obra, en las que se describe el camino hacia el Calvario, la crucifixión y el entierro de Jesús, episodio con el que se cierra la obra<sup>16</sup>.

Creo que el personaje de María, o al menos algunas de sus características más importantes, en la parte de la *Vita Christi* (VCV) que tratamos aquí y en la *Istòria de la Passió* (*Istòria*), se elabora siguiendo el modelo de la tradición creada a partir del opúsculo *Liber de Passione Christi* (*Liber*), como trataré de

<sup>13</sup> Redactó el preámbulo y la sentencia de *Les trobes en lahors de la verge Maria* (*Trobes* 1894, *Trobes* 1979), participó en este mismo certamen, celebrado en 1474 y en otro de 1487 (FERRANDO 1983).

<sup>14</sup> Además de las que hemos indicado, FENOLLAR es autor de: poesías dirigidas a Joan Roís de Corella y a Ausiàs March; participaciones en los certámenes poéticos de 1474 y 1478; una correspondencia con la dama Isabel Suaris; *Regles d'esquivar vocables o mots grossers o pagesívols*; *Escacs d'Amor*; *Lo procés de les olives*; algunas poesías en el *Cancionero general*. *Los set goigs de la verge Maria del Roser*, "Vostros goigs ab gran plaer" (atribuida); *Questió moguda per mossén Ffenollar, preverer a mossén Joan Vidal, preverer an Verdansa e an Vilaspinosa, notaris, la qual qüestió és disputada per tots, e aquella sentenciant per Miquel Stela*; *Quasi libert, content de ma ventura*, poesía amorosa de seis estrofas; y las poesías *L'esplet d'amor ab basques lo colliu i Al bé que vull més que ma vida*. Se han perdido la *Obra feta sobre un deport de la Albufera per lo reverent mossén Fenollar, preverer, e per lo magnífich Johanot Escrivà, cavaller, Mestre Racional del molt alt Senyor Rey, en Regne de València*, y la que se refiere en la *Brama dels llauradors de l'horta de València contra lo venerable mossén Bernat Fenollar, ordenada per lo magnífich mossén Jaume Gassull, cavaller*. Sobre todas estas obras y los estudios más recientes doy noticia en mi tesis doctoral (GARCIA SEMPÈRE 1997).

<sup>15</sup> Sobre la posible intención de esta *endreça* ha hablado HAUF 1990.

<sup>16</sup> La *Istòria de la Passió* se inicia con el prendimiento de Jesús. He editado esta obra y la he estudiado en mi tesis doctoral (GARCIA 1997). La numeración de las estrofas corresponde a la que les doy en la tesis.

mostrar, aunque no hay que olvidar que en ambas se han de considerar, también, otras fuentes importantes, como los evangelios apócrifos. Riquer ha indicado la influencia del pseudo-Mateo en la primera parte de la VCV, la que corresponde a la natividad de Jesús. El pseudo-Mateo (s. VII-VIII) es uno de los evangelios apócrifos sobre la vida de María que tuvo más éxito en la Edad Media. Se reelaboró de forma abreviada con el nombre de *De nativitate Mariae*, incluido posteriormente en la *Legenda Aurea*. Este evangelio trata sobre la infancia de María. En cuanto a los momentos de la Pasión, que nos ocupan ahora, Riquer no ha indicado posibles fuentes y por lo que se refiere a los evangelios apócrifos, en estas escenas no se amplían los episodios en que interviene María. Por otro lado, Hauf (1990, 381-390), estudia toda la VCV y cree que en la Pasión sor Isabel sigue básicamente las *Meditationes Vitae Christi* atribuidas a san Buenaventura, así como la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, el Cartujano, que parece seguir sor Isabel ahora más directamente que la *Vita Christi* de Francesc Eiximenis. Señala el mismo Hauf, sobre el estilo de la obra el detalle de los retoques femeninos en la narración, como la tela “d’orlanda” para vestir a Jesús o la previsión de la ropa de luto para las mujeres que siguen a Jesús. Da también la fuente del planto de María en los capítulos 219-20, que son una contemplación de los miembros de Cristo. Indica, además que (Hauf 1990, 385): “te ara interés fer notar de quina manera la narradora se serveix a més de la verge per a comentar la situació i guiar el lector, mitjançant preguntes efusives”.

El hecho de que María hable en numerosísimas ocasiones en estos episodios se ha de relacionar con el género del *planctus Mariae*, la configuración del cual tiene posiblemente algo que ver con el *Liber de Passione Christi*<sup>17</sup>, que nos ocupa aquí porque dedica un gran espacio a María, que también habla. Pero, además, el *Liber* presenta más características que aparecerán en las otras dos obras y que veremos ahora.

## LIBER DE PASSIONE CHRISTI

A san Bernardo, a san Agustín o a san Anselmo se atribuyó durante siglos un famoso *Liber de Passione Christi* que representa a la perfección el énfasis en la vida y los sufrimientos de Jesús, vividos a través de la vida y los dolores de su madre. Circuló un extracto con el título *De Compassione Mariae o Planctus Mariae. Liber de Passione Christi, et doloribus, et planctibus Matris*

<sup>17</sup> No me ocuparé en esta ocasión del *planctus Mariae* con detalle. Según YOUNG (1933, 360-459) es el núcleo a partir del cual se desarrollan los dramas de la Pasión. Sobre el origen y las fuentes del género véase también WECHSSLER 1893, LINDNER 1894, ERMINI 1900, ARAMON 1959. Por otro lado, no se ha de olvidar el *planh* trobadoresco ni los plantos en obras de temática no religiosa, recordemos por ejemplo el *Plant dolorós de la reina Hècuba* de JOAN ROÍS DE CORELLA. Sobre este aspecto véase RICO (1990, 140-154).

*eius* (*Liber de Passione* (Migne 182, 1133-142), atribuido por Migne a san Bernardo de Claraval (s. XII) pero que Baier (1977, 279) considera de Oglerius (1136-1214), autor piemontés cisterciense que imita el estilo de san Bernardo. A través de María se explica toda la Pasión de Jesús. Baier (1977, 289) ha indicado los precedentes de la obra y su importante repercusión, obra que fue conocida también como *Planctus Mariae* o *compassio Mariae*.

En forma de diálogo, María responde las preguntas de un personaje que la interroga sobre los hechos que se producen desde el momento en que le llega la noticia de que Jesús ha sido detenido. Recorre todo el proceso de la Pasión y comenta cada momento al tiempo que manifiesta en su aspecto y en sus palabras el dolor desgarrador propio de una situación como la que se describe. Seguimos, a continuación, el argumento de la obra para poder constatar, posteriormente, las similitudes con las otras dos que nos ocupan.

Cuando el interlocutor la interroga, le responde: “tu, cum lacrymis scribe quae cum magnis doloribus ipsa persensi” (Migne 1857-66, 182, 1134), este será el tono general del opúsculo. Algunas escenas, como en la VCV van precedidas de citas bíblicas. Según el *Acta Pilati*, o *Evangelio de Nicodemo* (y también en el *Dialogus*, 1857-66), Juan es quien anuncia a María la detención de Jesús; como ocurre también en la *Istòria* (e. 137) y en la VCV<sup>18</sup>. Ahora (1134-1135), sin embargo, María se limita a contestar a la primera pregunta y a confirmar que se encontraba en Jerusalén cuando recibió la noticia de la detención de Jesús. (1135) María le ve y llora porque está lleno de golpes, de bofetadas, de escupiduras y coronado de espinas<sup>19</sup>, “commota sunt omnia viscera mea” dice, y se desvanece (primer encuentro, que también aparece en las otras obras que nos ocupan). La acompañan algunas mujeres “sues sorores, inter quas erat Maria Magdalena, quae super omnes alias, excepta illa quae loquitur tecum, dolebat”. Así pues, al lado de María, la otra figura especialmente excepcional sobre las demás mujeres es Magdalena. Entre todas la llevan siguiendo a Jesús cargado con la cruz. Cuando Jesús es clavado y lo ve, no hablan. La crucifixión se describe de una manera rápida, mientras que en las otras dos obras se acentúan la crueldad del proceso y los tormentos impuestos a Jesús. Le sale sangre de las 4 heridas, de pies y manos. La belleza huye de su rostro y se cumple lo que dijo Isaías, que el que era *speciosus* se ve *indecorus*. El rostro lo tiene lívido por los azotes recibidos. María explica “vox mea fere perierat omnis, sed dabam gemitus, suspiriaque doloris. Volebam loqui, sed dolor verba rumpebat” y comienza el **1r planto**, el más extenso (1136-1137) expresando su deseo de morir con él “Amor unice, fili mi dulcissime, noli me derelinquere post te, *trahe me ad te ipsum* (Cant. 1, 3) ut ipsa moriar tecum” (1136). Pide a los judíos que la crucifiquen con él, invoca a la muerte con palabras de dolor y desesperación, pero la muerte huye de quien la busca. Jesús es

<sup>18</sup> HAUF (1992, f.33r) da otros testimonios de esta tradición, las *Meditationes vitae Christi* (MVC), la *Vita Christi* (VCV) de LUDOLF DE SAJONIA, UBERTINO DE CASALE, QUERUBÍN DE ESPOLETO. En la tradición catalana se pueden recordar también algunas estrofas de PERO MARTÍNEZ (1946, 114-121).

<sup>19</sup> En las otras dos obras se multiplican los detalles sobre los padecimientos aplicados a la figura de Jesús, siguiendo así otro modelo importante, el de las *Meditationes Vitae Christi*.

para ella padre, hijo, esposo, y no quiere quedar sola; no tendrá quien la aconseje. Finalmente dice a Jesús que, si no puede ser que muera con él, que le deje a alguien. El tono triste y desesperado de este planto de María, que ha perdido las fuerzas, que desea morir junto a él, que llora continuamente, acongojada por la visión de Jesús, es el mismo que la caracteriza en las obras que nos ocupan. El versículo del evangelio de Juan, en el que Jesús le encomienda a su madre es una de las pocas referencias evangélicas a María en la Pasión y probablemente el origen de la tradición que nos ocupa. Así, las últimas palabras de María en el planto dan paso a este versículo y a un posterior parlamento de Jesús.

Jesús dice (1136-1137): “Mulier, ecce filius tuus”, añade que no ha de llorar, que él ha de beber el cáliz y ha de salvar a la humanidad; y que no la deja sola, porque estará con ella por todos los siglos. Entretanto le dice a Juan que la cuide. El tono empleado por Jesús es más calmado, es como un sermón en el que adoctrina sin que su dolor se refleje en notas de dramatismo o de desesperación. Esta misma actitud encontramos en la VCV y en la *Istòria* y, como se puede observar, Jesús aparece descrito por el narrador o por los otros personajes sufriendo, en descripciones minuciosas que llenan la imaginación del lector —de manera más acentuada en las otras obras que nos ocupan que ahora—; sin embargo, cuando habla en primera persona, lo hace como el hijo de Dios y no manifiesta en modo alguno el tono que hemos descrito en las palabras de María. Por otro lado, el contraste entre las dos maneras del discurso oral, una desesperada, la otra calmada, lo volveremos a encontrar.

El narrador interviene a partir de ahora y explica que las otras mujeres no podían hablar, que la “...mater sentiebat Christi dolores [...] In carne Christuts solvebat debitum mortis, quod gravius erat quam mori animae matris”. Jesús dice otras palabras antes de morir: “Sitio, “Consumatum est, Pater in manus tuas commendo spiritum meum”, y el narrador introduce una reflexión dirigida al lector, de carácter meditativo: “Cogitare libet quantus dolor interfuit matri, cum sic dolebat, quae ita sensibilis erat. Non lingua loqui, nec mens cogitare valebat quanto dolore anima tunc tenebatur Mariae” (1137-1138). Este tipo de reflexiones acerca de los episodios narrados son muy abundantes en la VCV y en la *Istòria*.

Así pues, el tono de las palabras de María y su actitud desolada, la manera de describir a Jesús y su tono más doctrinal cuando habla, y en tercer lugar, las reflexiones introducidas por el narrador son elementos que conectan estructuralmente las tres obras.

Desde ahora se describen los hechos que siguen a la muerte de Jesús, y se explica con detalle el comportamiento de María en cada momento; cada gesto, cada actitud, se repiten en obras posteriores con una mayor o menor variación. María estaba “Juxta crucem”, muerta y sin embargo viva (obsérvense las antítesis que también aparecen en la VCV y en la *Istòria*). En un breve **planto** pide que desclaven a Jesús. El narrador explica que ella abraza la cruz, la besa, intenta alcanzar a su hijo y no puede, pero vuelve a intentarlo.



Besa las gotas de sangre que caen, toca con la boca y besa el suelo regado por la sangre. Cuando José de Arimatea y Nicodemo van a desclavarlo ella se recupera y les ayuda. “Stabat et Maria, brachia levans in altum, ut caput et manus dependentia Christi super pectus traheret ipsa simul”. A pesar de que está muerto, no puede parar de abrazarlo y de besarlo. Cuando le dejan en el suelo cae casi muerta sobre él (1139) sin dejar de llorar, y le lava con sus lágrimas. Esta escena de *stabat mater* no tiene una fuente bíblica, pero gozó de una gran presencia en el arte medieval. “Dicat, si potest, quicumque dicere cupit, quantam Christi mater tenebat miseriam doloris Virginis? Dolorem posse narrare non credo” dice el narrador. Con ella lloran las otras mujeres “Quaedam et illae plorabant feminae sanctae, quarum prior erat numerus, paucique virorum, qui lugerent Christum simul cum virgine matre”, pues hombres había bien pocos, y los ángeles. José y Nicodemo llevan a Jesús al monumento funerario (1140). María llora junto al sepulcro y desea ser enterrada con él, sobre él; le besa y en un breve **planto** “Miseremini mei...(Job)...” pide que se lo dejen un poco más para poder mirarlo, o bien que les entierren juntos, él sobre ella. Hay un breve forcejeo, y ella vuelve a estirar hacia ella produciendo una gran pena en sus acompañantes que se compadecen incluso más de ella que de Jesús. Abraza el sepulcro y solloza. Juan y las otras mujeres la conducen, sosteniéndola, porque no tiene fuerzas, a la ciudad. Las mujeres que la ven quedan conmovidas, y la siguen, lamentándose. Quien la veía difícilmente podía contener las lágrimas. Van a casa de Juan y se queda allí.

Después de este resumen detallado del *Liber*, podemos decir que sin duda Isabel de Villena como los autores de la *Istòria* alargan considerablemente estas escenas, para lo cual tenían en cuenta otras fuentes, otros aspectos importantes no relacionados con el *Liber*; pero hemos de reconocer que los esquemas narrativos y la caracterización de los personajes que aparecen se repiten en sus obras respectivas. En el *Liber* María actúa y habla como una mujer transida de dolor; Cristo aparece descrito en sus tormentos más que hablando; el narrador comenta cada momento, cada movimiento de María; incluso hay una referencia repetida a las otras mujeres, especialmente a la Magdalena, que son siempre compañeras de María y de Jesús, más que los hombres, y que nos pueden recordar las continuas referencias a las mujeres en la VCV y la importancia de María Magdalena. Los gestos de María detrás de Jesús, sus lágrimas, sus abrazos a la cruz, sus desmayos, sus palabras, nos la presentan con las mismas características que la dibujaran en las otras obras que comentamos.

La VCV introduce largas escenas alegóricas paralelas al plano de la realidad, detalla las ceremonias, los detalles más pequeños, imagina mucho más, pero sin duda partiendo de un esquema basado en la tradición establecida por el *Liber*; obra que influyó, también, en el *Dialogus*, (*Dialogus* 1857-66), y en las *Meditationes vitae Christi* (Baier 1977, 280), obras, que, a su vez, forman parte de la tradición en que se inspira la VCV; sin duda se trata de un texto con una repercusión considerable.

La *Istòria*, por su parte, alargará los plantos de María, las alusiones a su llanto, introducirá referencias a momentos anteriores de la historia evangélica, alargará las reflexiones, pero seguirá básicamente el mismo esquema<sup>20</sup>.

## LA ISTÒRIA DE LA PASSIÓ

María interviene en estilo directo en diversas ocasiones durante la segunda parte de la *Istòria*<sup>21</sup>: (1) (286-287); (2) (294-300); (3)(354-362); (4) (386-387) y (389-392). Su presencia es fundamental desde la estrofa 271, cuando Jesús es preparado para ir al Calvario. Ella vive directamente estas escenas y le habla. El esquema narrativo será similar al del *Liber* aunque se ampliarán las descripciones de los castigos y los suplicios impuestos a Jesús. Además, se introducirán imágenes y motivos que nos remiten a referentes literarios de la Valencia del siglo XV.

El evangelista la llama (278-84) para que acuda a ver a Jesús por las calles. (286-287) María se dirige a los judíos para decirles que Jesús no es culpable y le defiende “que'l meu fill beneyt jamás ha fet mal” (v. 3120). (285) Se cuidan detalles como el que estaba ya vestida de viuda. Cuando se encuentran, (288) caen ambos al suelo y se miran pero no se hablan, lo mismo que en la VCV (III estación del *Via crucis* franciscano). Fenollar introduce en el esquema básico estos detalles, los parlamentos de María, imágenes: “Lavós l'unicorn d'eterna justícia / en faldes tan castes fareu adormir” (v. 3072-73). Jesús y María en este primer encuentro son como dos naves encalladas, a punto de naufragar. Jesús siente dolor por su madre “y vent de dolors la mare fecunda / li fon pena greu dolor profunda / que més sobre totes li dava dolor (v. 3151-53). De la misma manera que en el *Liber* y sobre todo en la VCV, los judíos son perversos y crueles en extremo. Ahora quieren subir con prisa hacia el Calvario “Ab ira cruel, les mans celerades” (v. 3170).

La crueldad será omnipresente en los episodios que siguen. Conducen a Jesús al Calvario y cuando le quitan la ropa renuevan sus heridas (292). María se quita el velo y lo cubre<sup>22</sup> (293); ahora le habla en un parlamento teórico, le dice que ha de ir a la cruz para redimir al hombre (e. 294-300), es una especie de sermón en el cual le anima a la lucha que le espera para salvar al mundo, para cumplir su destino, pero al mismo tiempo manifiesta el dolor que esto le causa. Se trata de un contraste, figura muy usada en la obra, pero es curioso ver cómo por una vez María deja el tono de lamento y adopta el de Jesús, teórico,

<sup>20</sup> No trataremos ahora las MVC ni la VCV, traducida por CORELLA, pero en estas obras se refleja claramente el espíritu de la *compassio Mariae*.

<sup>21</sup> Las referencias se hacen de manera abreviada citando las estrofas de la obra por su número.

<sup>22</sup> Este motivo aparece así mismo en las meditaciones atribuidas a Beda, *De meditatione* (MIGNE 94, 561), en el *Plant de la Verge* de Lull (1986), pero en otra escena. BONAVENTURA (1982, 53 y 54) explica cómo desvisten a Jesús y le renuevan las heridas, y cómo María le pone el velo.

didáctico. La exaltación tiene imágenes guerreras (v. 3230-41). En cierto modo es lógico que a pesar de su dolor María quiera animar a su hijo.

Durante la crucifixión (301-303) María siente en su alma los golpes del martillo con el que clavan a Jesús. Los verdugos clavan primero las manos, estirando con una cuerda de manera que el cuerpo queda *desnuat* (Bonaventura 1982, 54). Después levantan la cruz con una sacudida grande para producirle más dolor. Ponen un rótulo a la cruz y se reparten sus ropas. Jesús encomienda a su madre a Juan (e. 344) y antes de morir, la mira (e. 340). Todo este proceso es descrito mucho más minuciosamente que en el *Liber*, (ahora el modelo son las *Meditationes Vitae Christi* (MVC)<sup>23</sup> y otras obras de devoción). Se enumera el dolor de Jesús en la cabeza, los pies, los brazos,... (305). Se compara con un fénix, un pelícano (306) és un “ocell divinal” que ha cantado en la cruz las palabras. Cristo habla a Juan, como en el *Liber* (325-26) para decirle que ha de servir y ayudar a María. Los fragmentos del lector són reflexiones sobre los hechos narrados y se hace referencia a los fieles (327-333). Jesús habla (335-36, 339), se recogen las palabras evangélicas de Juan, acompañadas de una estrofa doctrinal en que sigue hablando Jesús.

Según lo que hemos visto hasta ahora, podemos decir que la linealidad del relato se interrumpe de dos formas: 1. En los comentarios del narrador que retoma cada escena y reflexiona. 2. En algunas intervenciones de los personajes en las que se recuerdan episodios anteriores al momento de la narración; por ejemplo, la *Istòria* comienza con el prendimiento, y cuando Jesús está en la cruz dice “suat he de sanch passant les rovines / del riu de Cedron” (339) escena que no se había descrito antes. Así, las amplificaciones de Fenollar y Martines consisten en estos saltos temporales, en la utilización de imágenes, en la creación de parlamentos nuevos; pero el esquema descrito se mantiene, hay reflexiones, Jesús habla poco y María, como veremos, sufre indeciblemente y se lamenta continuamente.

(341) Cristo ha muerto y el lector recuerda “Uberts vostres ulls, los raigs s’estenien / als ulls de la mare y als vostres los seus; besar vostres labis les mans li volien y ella los vostres, mas fer no u podien, tan alt fos clavat pels

<sup>23</sup> La crueldad aplicada sobre Jesús se refleja en pocas líneas en el *Liber*. El modelo de las largas y minuciosas descripciones en la *Istòria* y en la VCV son las *Meditationes vitae Christi* atribuidas a san Buenaventura. Esta obra cuenta con una traducción catalana que se conserva en un manuscrito del Arxiu de la Corona d’Aragó, núm. 78. También hay una edición de 1522 hecha en Barcelona por Rosembach. Las *Meditationes* aparecen en las ediciones antiguas de las obras de san Buenaventura pero no en las del siglo XX. La de Quaracchi (BONAVENTURA 1898) no la incluye. La de la Biblioteca d’Autors Cristians (BONAVENTURA 1956), en latín y castellano, sólo contiene las *Meditationes Passions Christi*, que es una parte de la obra que se divulgó mucho y que también tiene traducción catalana; el dr. HAUF (1982) ha editado la *Contemplació de la Passió*, que es la traducción catalana a la que me refiero. He consultado las *Meditationes vitae christi* en latín en un ejemplar del incunable de 1493 (Biblioteca Universitària de Barcelona, INC 654) y la traducción catalana en un ejemplar de 1522 conservado en la Biblioteca de Cataluña. Según HAUF (BONAVENTURA 1982), esta versión catalana de las MVC va dirigida, como la que hizo CORELLA DEL CARTUJO, a una monja de santa Clara, ahora la abadesa sor Leonor de Vilarig, y es más precisa que la del manuscrito conservado en el Arxiu de la Corona d’Aragó (BONAVENTURA 1982, 11).

falsos juheus” (3695-98). Sigue la reflexión sobre el sufrimiento de ambos (341-345). La plasticidad de las descripciones contribuye a aumentar la sensación de crueldad (347, imagen de Jesús crucificado). A la larga reflexión, (341-353) que continúa después de la muerte de Jesús (340) sigue un sentido planto de María, precedido por la estrofa 353, que recuerda claramente la actitud de María en el *Liber*: quiere tocar a su hijo, pero como no puede, abraza la tierra y se mancha la cara de sangre de Jesús, que ha caído allí.

Comienza el planto al pie de la cruz (e. 354-362). Es un largo lamento que también aparece en la VCV, pero allí es más breve. Las dos primeras estrofas recuerdan la escena del descenso a los limbos y los bailes después de la muerte de Jesús en la VCV, lo que indica que Fenollar debía conocer esta obra. María tiembla “tremolosa” (e. 356); como había dicho Simeón, su alma está traspasada por un *coltell* de dolor<sup>24</sup> (358, y versos 3912-15 e. 364). El planto, además, recuerda cosas que se dicen en el más largo del *Liber*; así, María pide a Jesús morir con él (362), que no la deje sola, le impreca, le pide que la escuche. Por otro lado, encontramos la referencia histórica al sitio de Rodas (359), otro lazo con la literatura profana, como el uso de algunas imágenes explicado anteriormente, porque además de ser un hecho histórico, aparece reflejado en importantes obras de su tiempo como el *Tirant lo Blanc*. Sigue el episodio de la herida del costado de Jesús, de la cual salen agua y sangre (363-365). Todas las reflexiones sobre el significado de esta herida (366-71) las encontramos también en la VCV donde, además, se habla del milagro del centurión, de procedencia apócrifa, que no aparece aquí. El evangelista da testimonio de todo en dos estrofas y el lector (374-379) hace una reflexión final.

Después hay una especie de epílogo, como en el evangelio de Juan. José de Arimatea y Nicodemo ponen a Jesús en la falda de María, que vuelve a hablar en un bello planto (386-392) ahora en la misma situación que la *Ora-ción* de Corella. (véanse los versos 4164-66, y cómo se habla sobre la muerte del *Liber*, pero en el *Liber* María no habla en esta escena) (VCV, III, 94) María le dice a Jesús, como en la *Istòria*, que no podrá decir su secreto a nadie (386-387). El evangelista explica el forcejeo, como en el *Liber*, porque María no quiere separarse de su hijo (388). Ella vuelve a decir, con la ayuda de bellas imágenes (Garcia 1999) que quiere ser enterrada con Jesús, que la sitúen a ella debajo y a él sobre ella (389-92) (Villena añade un episodio alegórico sobre las

<sup>24</sup> Simeón aparece en el evangelio de Lucas cuando Jesús es presentado en el templo. Le dice a María: “*et tuam ipsius animam pertransibit gladius ut revelentur ex multis cordibus cogitationes*” (Lc 2,35). La primera estrofa de l’*Stabat mater* dice:

stabat mater dolorosa  
iuxta crucem lacrimosa,  
dum pendeat filius;  
cuius animam gementem  
contristantem et dolentem  
pertransibit gladius.

(*Analecta hymnica*, 1866-1892, 54, 312)

virtudes que vienen a ayudar a Jesús y alarga los parlamentos en esta escena tan famosa hasta el capítulo 221). (393) Sacan a Jesús de los brazos de María y lo entierran (394). (395-400) Sigue una reflexión final del lector y la *Istòria* acaba aquí, en el mismo punto que el evangelio de Juan sobre la Pasión (Jn.19).

La actitud, los movimientos de María, su desolación, los encontramos en la *Istòria* como en el *Liber*, aunque haya variaciones como es el hecho de presentar el forcejeo al pie de la cruz y no en el sepulcro, o el hecho que haya o no planto en el descendimiento. Pero en ambos casos María interpela a Jesús, se queja porque no podrá hablar con nadie, desea ser enterrada con él, le besa y le lava las heridas. Cristo, igualmente, habla poco y en la *Istòria* se amplifica mucho el aspecto descriptivo de la crueldad que sobre él se ejercía, que es más evidente en obras como las MVC.

Por otro lado, en la *Istòria*, además, se introducen saltos temporales, referencias a escenas de otras obras, como la de la fiesta en los limbos, imágenes y referencias que nos trasladan a la literatura culta de su tiempo; las imágenes animales, las bélicas, las referencias históricas culminan en el bello planto final con en el epitafio que desea María que se escriba en la tumba en que estará con Jesús, deseo que expresan otras heroínas literarias de su tiempo. Como veremos en la VCV, ahora en la *Istòria* los autores han tomado de la tradición la actitud de María, algunos momentos y escenas significativas, llegan a repetir parlamentos, como las quejas de María por quedarse sola, la contemplación de los miembros de Cristo, etc., y añaden su aportación personal; la ampliación de los diálogos, las imágenes y algunas técnicas relacionadas con la literatura profana, etc. En cuanto a Jesús, habla muy poco en esta parte de la obra, mientras que en las anteriores, especialmente el interrogatorio de Pilato, había intervenido más. Cuando interviene, mantiene, como en el *Liber*, un tono didáctico, doctrinal, y su dolor se refleja en las palabras de los otros, no en las suyas propias.

## LA VITA CHRISTI<sup>25</sup>

La VCV es la más extensa de las tres obras. Puesto que Fenollar y Martines dedican su obra a la abadesa, es más que probable que conociesen su VCV. En esta obra, desde el capítulo 173 (volumen II) se explica lo mismo que en el *Liber*. “Com lo senyor isqué de casa de Pilat ab la creu al coll, acompanyat ab dos ladres, e sanct Joan portà la trista nova a la senyora, la qual, ab gran planct, isqué de casa per encontrar lo seu amat fill” (p.355). Jesús indica con la mirada a Juan que avise a su madre; está triste porque sabe que ella va a sufrir. Juan se dirige a la casa donde se encuentran María y Magdalena, y se queda en la

---

<sup>25</sup> Las referencias proceden de la edición de la *Vita Christi* de MIQUEL I PLANAS (1916). Indico entre paréntesis los capítulos y las páginas que corresponden en cada volumen.

puerta, llorando, sin atreverse a entrar. En esta primera escena ya podemos comprobar la manera de proceder de Isabel de Villena puesto que se extiende en cada detalle; así, por ejemplo, Juan llora en la puerta y Magdalena le descubre, luego deciden hablar a María, etc. Entre Magdalena, Juan y las hermanas conducen a María por las calles y todos los que las ven quedan conmovidos, “specialment les dones, que per natura són molt pus caritatives e piadoses quels homens...” (p.359). Cuando ve por primera vez a Jesús cae desmayada (como en el *Liber*), y también cae Jesús. Las mujeres lloran con ella (como en el *Liber*) porque (añade una nueva consideración sobre las mujeres) “tenen les entramenes plenes de clemència e pietat”. Este primer encuentro coincide bastante con el del *Liber* ya que madre e hijo no se hablan, lo hacen sólo con el pensamiento, pero Villena crea, para aquella comunicación espiritual, largos discursos de ambos. El de Jesús es mucho más doctrinal y menos sentido que el de María; le explica que cuando muera descenderá a los limbos, y que ha de resucitar. Su dolor se refleja en el aspecto que tiene, no en sus palabras. Entre tanto habían levantado a Jesús y le habían puesto sobre una piedra para que se recuperara y así poder llegar al Calvario.

Jesús habla a las mujeres que acompañan a María; Simón Cireneo le ayuda y María le sigue, mientras hace un parlamento, el primero en el que (p.366) pregunta dónde están los discípulos, ya que sóloamente les acompaña Juan. Cuando llegan al Calvario desnudan a Jesús y María le cubre con su toca; vuelven a comunicarse sin palabras. Entonces ponen a Jesús en una cueva para que no pueda hacer ningún milagro. La crucifixión se caracteriza por la crueldad y el gran realismo (por ejemplo cuando clavan a Jesús, p.371), pero Jesús no se queja nunca, todas las referencias al dolor aparecen en palabras del narrador o de María. María se acerca a la cruz y la abraza, hace un planto (como en el *Liber* aunque con pocas coincidencias). Pilato prohíbe a los fariseos que cambien el rótulo de la cruz. Se echa a suertes la ropa. María vuelve a pronunciar un planto.

Jesús es crucificado con dos ladrones: “Et cum sceleratis reputatus est”. Escucha, paciente, los improperios de los obispos y los fariseos. María le dice, con el pensamiento, que ha de tener piedad para aquellos hombres tan crueles. Jesús pide al Padre que les perdone (1.<sup>a</sup> palabra) seguida de un comentario de María. Desde ahora se reproducen las siete palabras de Jesús en la cruz, seguidas, todas ellas, de las correspondientes intervenciones de María. En esta parte, evidentemente, Villena amplía mucho más la escena que las otras obras mencionadas pues en el *Liber* sólo hay una intervención de María al pie de la cruz. Jesús perdona a un ladrón (2.<sup>a</sup> palabra), sigue un comentario de María. En la 3.<sup>a</sup> palabra, Jesús encomienda su madre a Juan. Ella responde y luego habla a Juan, a los elementos, para que lloren con ella. (4.<sup>a</sup> palabra, “Deu meu, per què m’has abandonat”), Jesús ahora sí que se queja porque los hombres no le quieren, porque le han abandonado los discípulos, porque su madre sufre; es ahora María quien habla en un tono más teórico, sin dolor y le recuerda que Dios no le ha abandonado, que ha querido que sufra para salvar a sus ovejas, para que el hombre resucite. (5.<sup>a</sup> palabra)

“Sitio”, María responde diciendo que le gustaría darle sus lágrimas. (6.<sup>a</sup> palabra) “Consumatum est”, y comentario de la madre. (7.<sup>a</sup> palabra) “Pater, in manus tuas comenda spiritum meum”, comentario de la madre, que cae desmayada.

Después de morir, el alma de Jesús desciende a los limbos (volumen III, p. 5, cap. 187) donde aparecen muchos personajes que le hacen los honores correspondientes. Entre ellos Adán, (Villena III, 8), Eva y santa Ana (Villena III, 34), Judit y Ester. Adán y Eva piden a Jesús poder ver su cuerpo en la cruz (p. 48): “Perquè pus ardents e inflammat siam en la amor e reverència vostra vehent a ull les penes e treballs que sofert ha la vostra senyoria per la redempció nostra!” (p. 49). Jesús accede y aparece un camino desde donde ellos se encuentran hasta el Calvario. Reverencian a Jesús en la cruz y a María, que está desmayada. A continuación se celebra una fiesta para celebrar la redención y todos bailan (p. 62). La *Istòria* (e. 348, 354-356) resume estas largas escenas, desde la adoración de Adán. (En *Lo quart* de Joan Roís de Corella, traducción de la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia Jesús desciende a los limbos, pero no se dan los detalles que describe Villena). Los santos pasan tres días bailando en los limbos (p. 64).

Finalmente María recupera el sentido (cap. 208, p. 64) y pronuncia un planto ante el cuerpo de Jesús, acompañada tan sólo por Magdalena, las hermanas y Juan (*Istòria* e. 356). Vemos en esta escena un paralelismo claro entre lo que sucede en la tierra y lo que ocurre en otra esfera, ahora el Limbo, donde se encuentran los santos padres. Es, como hemos dicho anteriormente, un procedimiento que usa Villena frecuentemente; crea dos planos paralelos de acción, y en muchos casos, como en éste, el contraste es evidente puesto que en uno de ellos ha muerto Jesús y en el otro se lleva a cabo una gran fiesta, con la ceremonia que esto conlleva. En estos aspectos, evidentemente, la autora se separa del *Liber*. Fenollar y Martines, como hemos podido ver, introducen algunas referencias a esta fiesta en su obra.

En su planto, María se queja porque no puede dar agua a Cristo, ni tocarlo (*Istòria*, e. 357), por eso expresa su desconsuelo con interrogaciones retóricas que marcan el tono de afectividad de la obra “¿Qui és qui haja nom de mare e no senta e mire ab pietat la mia dolor?” (p. 66).

El capítulo 209 es el de la escena de la herida en el costado de Jesús, de la que brotan agua y sangre. Sigue el momento en que rompen las piernas a los ladrones (*Istòria*, e. 364 y 365). María pide que no hagan más daño a Jesús y uno de los hombres hace la herida a Jesús (*Istòria*, e. 365, como en los evangelios, no se dice su nombre). Según Villena este hombre era ciego y recobra milagrosamente la vista cuando le cae sangre de aquella herida; además se convierte. Después se habla del dolor de María, ya que, como había dicho Simeón, “coltell travessaria la sua ànima” (*Istòria*, e. 358). (210) María habla sobre la herida de Jesús, que es la puerta del Paraíso, los pecadores tienen que entrar por allí (p. 72, *Istòria*, e. 366). De las heridas salen 4 ríos (la *Istòria*, e. 366 “set griffons d’aygua”; *Lo quart* habla de 5).

(211) María pide a Dios un sepulcro. (212) José de Arimatea consigue que Pilato le ceda el cuerpo de Jesús y se dirige con Nicodemo al Calvario (*Istòria* 380-384)<sup>26</sup>. Ambos tienen una larga conversación con Juan, de la cual no hay indicio en la *Istòria*. Se presentan ante María que vuelve a lamentarse; le hablan muy tristes y finalmente se dirigen hacia la cruz para desclavar a Jesús y enterrarlo en el sepulcro de José (p. 87).

A continuación se visten todos de luto; María y Magdalena lloran (p. 89). (217) Jesús está en la falda de María; san Juan le sostiene la cabeza y Magdalena los pies (ps. 93-95). María lo abraza y lo besa (*Istòria*, e. 385) y luego hace un planto, con algunas similitudes temáticas con el mismo de la *Istòria*, pero no muy evidentes, como el sentirse viuda y sin poder comunicarse con él. Recuerda las virtudes de Jesús, entre ellas la pobreza (p. 97, *Contemplació*, e. 24).

(219) De nuevo se lamenta María, en un planto extenso, mientras contempla los miembros de Cristo: le tiemblan las manos cuando le saca la corona; el cabello tiene sangre seca; ha tenido que oír vituperios; mira también los ojos, la nariz, la boca, la cara, que antes era bella y que ahora está deformada, golpeada y alterada, con “la barba, tota pelada” (ps. 102-103; *Istòria*, e. 376); mira los brazos, las manos. En el capítulo siguiente, el planto se dirige al pecho de Jesús, después a la herida, y le besa abrazándolo y llorando. La herida es, como el arca de Noé, una puerta por donde se alcanza el bien. Es una “botiga de specieria” donde se encuentran todos los bienes “cordials e medecines a guarir tota natura de malalties”. La herida es un lugar por donde Jesús muestra las riquezas y el tesoro de su corazón. Jesús es el huerto cerrado y la fuente sellada de Salomón, es la “piscina” donde se curan los enfermos. Lloro, se siente atravesada de dolor porque han deformado la belleza de Jesús. La *Istòria* (e. 385) resume todo el planto y dice que María besaba la boca, los ojos, las mejillas, las manos, la herida del corazón y las otras heridas. Después pronuncia un planto en dos estrofas que no tiene relación con éste. Esta contemplación de los miembros de Cristo (c. 219-20) está basada en las MVC y la VCC. c. 208-228), aquí, por supuesto, muy ampliada (Hauf 1990, 388).

(221) Magdalena se dirige a los pecadores para decirles que Jesús les ha curado, como dice Salomón: “*Honora medicum propter necessitatem*” (p. 108). Jesús es un glorioso médico que ha gastado su sangre en medicinas para nosotros y ha curado los vicios, la soberbia, la avaricia. Es una cabeza y nosotros los miembros de ese cuerpo. Mirándole los pecadores encuentran la medicina para sus pecados. Ella se siente sola sin Jesús y cae desmayada mientras le besa los pies. Mientras habla Magdalena, María tiene su cara unida a la de Jesús. José y Nicodemo le dicen que han de enterrarlo, pero ella llora (p.114). En la *Istòria* hay, después de la estrofa en que tratan de arrebatarle a Jesús de las manos (388) un planto de 4 estrofas que no aparece en la *Vita Christi* de Villena.

<sup>26</sup> Los últimos cinco versos de la estrofa 380 de la *Istòria* explican que José de Arimatea era seguidor de Jesús, pero que lo había escondido por miedo a la ira de los judíos (Jn 19:38; VILLENA, III, 78). En la estrofa 384 Nicodemo lleva casi cien libras d’áloes e mirra” (Jn 19:39; VILLENA III, 80), los ungüentos para el cuerpo de Jesús.



Preparan a Jesús sobre una losa de mármol donde había una tela preparada. Juan desea morir y ser enterrado con Jesús (p. 114). María llora y se sienta en el suelo, al lado de la piedra. A continuación van a un huerto donde está el sepulcro (*Istòria*, e. 394). Entran a la celda del sepulcro y María llora diciendo que quiere morir y quedarse allí con Jesús (p. 118-119). Cuando la separan del sepulcro y lo cierran, se desmaya. Se van y pasan por el lugar donde estaba la cruz, en el que queda sangre de Cristo. (255) Llegados a la puerta de la ciudad, María de despide de José y de Nicodemo. La obra continúa, pero como la *Istòria* acaba en el entierro de Jesús, no nos interesan ahora los capítulos siguientes.

## CONCLUSIONES

Este largo recorrido por el argumento de las tres obras que he tratado de estudiar pone de manifiesto que todas comparten una manera común de presentar las figuras principales de la historia evangélica, la cual, además de su intrínseco valor religioso posee, y no debemos olvidarlo, el carácter de una narración, una historia que se lee o se escucha, con las características de estilo, estructura, etc., que ello comporta. Jesús, el protagonista principal de la redención humana paga en su propia carne el precio del pecado del hombre. Este precio tan alto se refleja en las descripciones minuciosas de la crueldad que se aplica en toda la Pasión sobre su persona. Sin embargo, las palabras de Jesús no manifiestan dolor o sufrimiento físico, sino que son serenas, teóricas, quizás las propias de un sermón. Sólo en una ocasión, en la obra de Isabel de Villena, le vemos quejarse ante Dios por todo lo que ha tenido que sufrir.

María, por su parte, tiene una presencia evangélica menor en la Pasión, por eso quizás, la libertad para situarla e imaginarla, como proponía el método de la meditación y el franciscanismo, es más grande, de manera que la encontramos sufriendo en cada momento al lado de Jesús. Tanto su aspecto, como sus gestos, como sus palabras presentan a una mujer angustiada, triste, casi desesperada. Por eso siempre habla con gran dramatismo, con palabras de desolación, y en contadas ocasiones utiliza el tono característico de Jesús.

Creo que la figura de María tiene, en su configuración, unas características que aparecen claramente en el *Liber*, de la cual proceden muchas de sus actitudes, sus quejas, sus lamentos. Sobre esta base, posteriormente, los autores que hemos estudiado reproducen el relato de la Pasión añadiendo a aquel fondo de tradición sus peculiares pinceladas. Fenollar y Martines alargan los parlamentos, tanto que algunos se utilizarán en obras dramáticas posteriores; introducen imágenes y referencias que conectan su poesía con la literatura culta de su tiempo, y usan fuentes próximas, entre las cuales probablemente se encuentra la obra de Isabel de Villena.

En cuanto a la *Vita Christi*, hemos podido comprobar que sor Isabel presentaba aquella historia a su público femenino repleta de detalles, de nuevas

escenas, de alegorías y fiestas que se celebran en paralelo a los acontecimientos de la Pasión. María y Magdalena representan el amor más puro; el de la madre dolorosa, el de la cortesana convertida, modelos de un amor espiritual para las clarisas a las que se dirigía. He aquí los componentes principales de la literatura, la tradición y la originalidad, especialmente visibles en la literatura medieval.

## ADDENDA

Aunque los autores de la *Istòria*, no reproducen de manera literal los lamentos de otras obras, sino que reelaboran los materiales precedentes, veremos en un ejemplo cómo el tono que usa María en el planto más extenso del *Liber* es el mismo que el de esta obra. Así mismo, indicaremos algunos ejemplos de la VCV.

### LIBER (1135-1136):

Fili mi, fili mi, quis mihi dabit, ut ego moriar pro te? Moritur filius, cur nec secum misera moritur mater ejus? Amor unice, fili mi dulcissime, noli me derelinquere post te, *trahe me ad te ipsum* (*Cant*, 1,3), ut ipsa moriar tecum. [...] Exaudi me, obsecro, in tuo me suscipe patibulo, ut qui una carne vivimus, una carne periemamus [...] Tunc summe gauderem, si mori possem simul cum Christo meo dulci, et simul mori misera. Sed mors optata recedit. Vahe mihi infelici! Tibi, Jesu, praecepta vincit mors. Morte mori melius mihi quam vitam vincit mors. Morte mori melius mihi quam vitam dulcem mortis; sed fugit a misera, et me infelicem relinquit, cui ipsa mors optata nunc esset [...]

### ISTÒRIA DE LA PASSIÓ [386] LA VERGE MARIA

	“Mon fill, puix un goig per què una mort Puix vostra mort dura	los dos aconsola, no ha mort los dos? ma vida desola,
4160	per què us sou lunyat, puix may s'és lunyada O, molt dolorosa	deixant-me tan sola, ma pensa de vós? e trista partida!
	Hi ¿què us ha forçat puix veu que mon viure	partir-vos de mi, és mort y no vida,
4165	és vida penada hi-m fa viure morta	que la mort avida, mirant vostra fi?

[387]

	Quant tal desventura	ma fel pensa pensa,
	lo meu cor en troços	se vol tot partir,
	pensant qui serà	la mia deffensa
4170	si-l vostre voler	etern no y dispensa,
	volent que plorant-vos	yo dega morir.
	A qui mos secrets	diré com solia,
	ne qui-m serà temple,	retaule y espill,
	repòs, vida y past,	govern, lum e guia,
4175	remey, goig, delit,	descans y alegria,
	essent mare viuda	de tan beneyt fill?"

*Vita Christi*, Isabel de Villena (II, 362-363, 402-404, III 94).

## BIBLIOGRAFÍA CITADA:

ALEMANY, R. (1990): "Aspectes religiosos i ètico-morals de la vida femenina del segle XIV, a través de *Lo libre de les dones* de Francesc Eiximenis", *A sol post. Estudis de Llengua i Literatura*, 1, págs. 11-25.

(1993): "Dels límits del feminisme de la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena", *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* (Alacant-Elx, 9-14 de setembre de 1991), 1, ed. de R. Alemany *et al.*, Barcelona-Alacant-València-Castelló, PAM, Universitat d'Alacant-Universitat de València-Universitat Jaume I de Castelló.

*et alii* (1996): *Concordança de la Vita Christi de sor Isabel de Villena*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, Secretariat de publicacions de la Universitat d'Alacant ("Concordances dels Clàssics Valencians", 1).

ANALECTA HYMNICA (1886-1922) = *Analecta Hymnica medii aevi*, ed. de Dreves, G. M.; Blume, C. i Bannister, H. M., 55 vols., Leipzig.

ARAMON I SERRA, Ramon (1959): "Augats, seyós qui credets Déu lo Payre. (Assaig d'edició crítica)", *Hispanic Studies in Honour of I. González Llubera*, Oxford, 1959, págs. 2-40.

(1962): "De gran dolor cruzel ab mortal pena. (Assaig d'edició crítica)", *Homenaje a Johannes Vincke para el 11 de mayo de 1962*, vol. 1, Madrid, CSIC, págs. 265-278.

(1963): "Dos planys de la Verge del segle XV", *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens XXI*, Münster, págs. 259-276.

BAIER, Walter (1977): *Untersuchungen zu den passionsbetrachtungen in der Vita Christi des Ludolf von Sachsen*, 3 volums. *Analecta cartusiana*, Institut für englische Sprache und Literatur, Universität Salzburg, Salzburg.

- BONAVENTURA, Sant (1898) = *S. Bonaventurae opera omnia*, Ad claras Aquas, (Quaracchi).
- (1956): *Meditationes de Passione Jesu Christi*, en *Obras de san Buenaventura*, edició bilingüe por L. Amorós, B. Aperribay y M. Oromí, 6 vols, Madrid, vol. II, págs. 751-821.
- BONAVENTURA, Pseudo (1982): *Contemplació de la Passió de Nostre Senyor Jesucrist*, ed. d'A. H. Hauf i Valls, Barcelona, Edicions del Mall.
- CORELLA, Joan Roís (1913): *Obres de Joan Roig de Corella*, ed. de R. Miquel i Planas, Barcelona ("Biblioteca Catalana").
- Dialogus beatae Mariae* (1857-66) = *Dialogus beatae Mariae et Anselmi de Passione domini*, en Migne, J. P. (1857-66) *Patrologiae cursus completus. Series latina*, París, vol. 159, col. 282-3.
- DURIEZ, Georges (1914): *La théologie dans le drame religieux en Allemagne au moyen age. Thèse pour le doctorat présentée a la faculté des lettres de l'université de Lille*, París, J. Tallander editeur.
- Enciclopedia Virgiliana (1990), *Enciclopedia Virgiliana*, Istituto delle Enciclopedia Italiana fondata de Giovanni Treccani, Roma, vol. 5.
- ERMINI, F. (1900): *Lo stabat mater et i pianti della Vergine nella lirica del medio evo*.
- FERRANDO FRANCÉS, Antoni (1978): *Narcís Vinyoles i la seua obra*, València, Publicacions del Departament de Lingüística Valenciana de la Universitat de València.
- (1983): *Els certàmens poètics valencians del s. XIV al XIX*, València, Institut de Literatura i Estudis Filològics, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València.
- (1996): "El concepte d'escola valenciana aplicat als poetes valencians de l'època de Fenollar: consideracions sobre el seu bilingüisme", *Essays in Honor of Josep M. Solà-Solé: Linguistic and Literary Relations of Catalan and Castilian*, ed. de Suzanne S. Hintz, New York, Peter Lang, págs. 199-217.
- FERRER I BIGNÉ, R. (1873): *Estudio histórico-crítico sobre los poetas valencianos de los siglos XIII, XIV i XV*, València. Edició facsímil en París-València, València, 1991.
- FURIÓ DIEGO, Antoni (1995): "L'esplendor valenciana del segle XV", *Xàtiva. Els Borja. Una projecció europea*. Catálogo de la exposició, Xàtiva.
- FUSTER, J. (1962): "Lectors i escriptors en la València del segle XV" en *Poetes, moriscos i capellans*, València, L'Estel. Uso la reedició de 1986, València, 3 i 4, págs. 9-82.
- (1968a): "El món literari de sor Isabel de Villena", en *Obres completes*, I, Barcelona, Edicions 62, págs. 153-174.
- (1968b): "Jaume Roig i sor Isabel de Villena", en *Obres completes*, I, Barcelona, Edicions 62, págs. 175-212.
- GARCIA SEMPERE, M.<sup>a</sup> (1997): *La Istòria de la Passió de Bernat Fenollar i Pere Martines, i la Contemplació a Jesús crucificat, de Bernat Fenollar i Joan Escrivà: estudi, edició i concordances*, 2 vols. Tesis doctoral. Alacant, Departament de Filologia Catalana e Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.

- (1999): “La *Istòria de la Passió*, un poema narratiu de Bernat Fenollar i de Pere Martines”, *Ausiàs March i el món cultural del segle XV*, edició de Rafael Alemany, Alacant, Universitat d’Alacant, IIFV, (“Symposia Philologica”), págs. 319-342.
- GIL POLO, G. (1564): *La Diana enamorada, cinco libros que prosiguen los VII de Jorge de Montemayor*, edició facsímil en París-València de la edició de 1778, València 1979.
- HAUF, A. G. (1990): “El món cultural d’Isabel de Villena” en *D’Eiximenis a sor Isabel de Villena. Aportació a l’estudi de la nostra cultura medieval*, Barcelona, Institut de Filologia Valenciana, Publicacions de l’Abadia de Montserrat “Biblioteca Sanchis Guarner”, págs. 303-323.
- (1990b): “Teologia i fantasia: la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena i la tradició de les ‘Vitae Christi’ medievals” en *D’Eiximenis a sor Isabel de Villena. Aportació a l’estudi de la nostra cultura medieval*, Barcelona, Institut de Filologia Valenciana, Publicacions de l’Abadia de Montserrat “Biblioteca Sanchis Guarner”, págs. 323-397.
- HAUF I VALLS, Albert G. (1991): “Text i context de l’obra de sor Isabel de Villena” en G. COLÓN, L. PEÑARROJA, C. TARANCÓN, A. HAUF, *Literatura valenciana del segle XV*, València, Consell Valencià de Cultura.
- (1994): “La espiritualidad valenciana en los albores de la Edad Moderna”, *1490. En el umbral de la modernidad*, València, Consell Valencià de Cultura, págs. 487-506.
- (1995): Estudi introductori a Isabel de Villena, *Vita Christi*.
- (1995b): “Profetisme, cultura literària i espiritualitat en la València del segle XV: d’Eiximenis i sant Vicent Ferrer a Savonarola, passant pel Tirant lo Blanc” *Xàtiva. Els Borja. Una projecció europea*. Catálogo de la exposició, Xàtiva
- Liber de Passione = Liber de Passione Christi et doloribus et planctibus matris eius*, en Migne, J. P. *Patrologiae cursus completus. Series latina*, París, (1857-66), vol. 182, col. 1133.
- LINDNER, A. (1894): *Plainte de la Vierge*, Upsala Universitet Arsskrift.
- LLULL Ramon (1986): *Poesies*, ed. de J. Romeu i Figueras, Barcelona, Enciclopèdia Catalana (“Biblioteca Universitària”).
- MARTÍ GRAJALES, Francesc (1927): *Ensayo de un diccionario biográfico y bibliográfico de los poetas que florecieron en el reyno de Valencia*, Madrid.
- MARTÍNEZ, Tomàs & Isabel MICÓ (1991): “Realitat i ficció al *Cançoner satíric valencià*”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XLII, 1989-1990, págs. 227-275.
- (1992): “Lectura del *Cançoner satíric valencià*”, *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes /XXV, Miscel·lània Jordi Carbonell*, Barcelona, PAM, págs. 5-25.
- MARTÍNEZ, Pero (1946): *Obras de Pero Martínez. Escritor catalán del siglo XV*, ed. de M. de Riquer, Barcelona, CSIC.
- MIGNE, J. P. (1857-66): *Patrologiae cursus completus. Series latina*, 221 volums, París. Tambien he consultado la base de datos *Patrologia latina database, username Chadwick-Healey*, en la Biblioteca General i Històrica de la Universitat de València.

- MIQUEL I PLANAS, Ramón (1911): edició i estudi de *Cançoner satírich Valencià dels segles XV i XVI*, Barcelona ("Biblioteca catalana").
- (1916): Introducció a Isabel de Villena, *Vita Christi*, 3 vols., Barcelona, "Biblioteca Catalana".
- (1915-20): "Sor Isabel de Villena y el seu llibre 'Vita Christi'", *Bibliofilia*, II, Barcelona, págs. 86-94.
- RIBELLES COMÍN, J. (1915): *Bibliografía de la lengua valenciana*, 1r volum, Madrid. Reimpresión por Kraus Reprint, Nendeln/Liechtenstein, 1969, págs. 601-638.
- RICO, Francisco (1990): *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Crítica.
- RIQUER, Martín de (1964): *Història de la literatura Catalana*, 3, Barcelona, Ariel. Uso la 2a edició, 1980.
- Speculum* (1992) = *Speculum Animae*, ed. d'Albert Hauf & Daniel Benito Goerlich, Madrid, Edilán, 2 vols., 1992 [1993].
- TROBES (1894): *Trobes en llaor de la verge Maria*, ed. de F. Martí Grajales, València.
- TROBES (1979): *Trobes en llaor de la verge Maria*, estudio preliminar i transcripció de Manuel Sanchis Guarner, València, Vicent Garcia Editors S. A.
- VILLENA, Isabel de (1916): *Vita Christi*, 3 vols., Barcelona, "Biblioteca Catalana", ed. de Ramon Miquel i Planas.
- (1980): *Vita christi*, València, Del Cénia al Segura. Facsímil del ejemplar del incunable de 1497 de la obra conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid.
- (1995): *Vita christi*, selección y edición de Albert-Guillem Hauf i Valls, Barcelona, Edicions 62.
- WECHSSLER, Eduard (1893): *Die romanischen Marienklagen; Ein Beitrag zur Geschichte des Dramas im Mittelalter*, Halle/S, 6.
- YOUNG, Karl (1933): *The drama of the medieval church*, 1, Oxford.