

## Un conjunto estructural: el «Poema tríptico del nombre de Dios en la ley»

(Tres nuevos poemas medievales, N R F H, XIV, 1960)

En el tomo XIV (año 1960) de la NRFH, María del Carmen Pescador del Hoyo publicó el texto de tres composiciones poéticas medievales, comentando el manuscrito que las contiene en un estudio paleográfico y diplomático (págs. 242 a 250, con un facsímil que empieza frente a la pág. 244). Eugenio Asensio estudió sólo la segunda de las tres poesías, que lleva el título de *¡Ay Iherusalem!*, desde los puntos de vista histórico, lingüístico y literario, tratando de “asignarle un puesto en la literatura” (páginas 251 a 270).

En lo que sigue presupongo que el lector tiene a mano el texto y el facsímil. Llamaré la atención hacia ciertos aspectos estructurales de las tres composiciones, primero de la intitulada *¡Ay Iherusalem!*, luego de la que le precede en el documento, y finalmente de la tercera y del conjunto que constituyen las tres.

La primera editora numeró los versos 10, 20, etc. de *¡Ay Iherusalem!*, hasta el 110, contando también como versos los estribillos a (*de, por, en*) *Iherusalem* que siguen a cada estrofa. Rafael Lapesa, al acoger lo que él intitula *Planto por Jerusalem* en la *Crestomatía del español medieval* (I, 1965, págs. 285-288), numeró las estrofas; son veintidós.

El número 22 es el tradicionalmente muy conocido de las letras del alfabeto hebreo. Así, por ejemplo, el Salmo 118 (numeración de la Vulgata) se compone de 22 grupos de ocho versículos, encabezados por las letras del alefato<sup>1</sup>.

También ¡*Ay Iherusalem!* es un canto abecedario. Tomando de cada estrofa la primera letra, obtenemos un alfabeto casi completo, a saber: A B C D E F G H I R L M N O P Q R S T V D Q<sup>2</sup>.

Descubierto esto, lo que choca es la R de la estrofa número 10. Aquí esperaríamos una K. Pero HIRLM no puede ser otra cosa que el ihrlm o jhrlm que aparece 24 veces en el documento como abreviatura del *nomen sacrum* Iherusalem o Hierusalem. El nombre de la Ciudad Santa está puesto simbólicamente en medio de este alfabeto, como Jerusalén era, para todo cristiano del medioevo, el centro, el “omblijo” del mundo<sup>3</sup>. Y de las 24 veces

<sup>1</sup> F. Dornseiff, *Das Alphabet in Mystik und Magie*, Leipzig, 1925, págs. 148-150, da numerosos ejemplos de acrósticos alfabéticos en las literaturas eclesiásticas de Bizancio y de Occidente. De esta última, cita los nombres de S. Hilario, S. Agustín, Sedulio, Venancio Fortunato, S. Eugenio de Toledo (*Hymnus in pacem*), S. Isidoro de Sevilla (un canto penitencial que se le atribuye, Migne PL 83, 1255) y Rabano Mauro.

<sup>2</sup> En la estrofa 19, R. Lapesa lee con M. C. Pescador “Bienen”, aunque la T del facsímil parece bien clara y da mejor sentido: “Tienen las donzellas (...) en cadenas presas”; cp. la estrofa precedente.

<sup>3</sup> Para indicar el punto de partida y la fecha ideales de su visión de *Los doze triumphos de los doze Apóstoles*, escribe Juan de Padilla, el Cartujano (DT.I.j.5a-d):

Auía mi tiempo su curso cumplido  
de diez y nouenta solsticios yguales,  
quando me vieron mis ojos mentales  
en el omblijo del mundo sobido.

Cp. W. H. Roscher, *Omphalos (II: Der Gedanke eines Zentrums (“Nabels”) der Erdoberfläche bei verschiedenen Völkern)*, en *Abhandlungen der königlichen sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, philologisch-historischer Klasse*, XIX, 9, Leipzig 1902; especialmente págs. 24-28 sobre la tradición judía y cristiana, basada en Ezequiel 5,5: “Así ha dicho el Señor Jehová: Esta es Jerusalem: púsela en medio de las gentes y de las tierras alrededor de ella.” Partiendo de este omblijo se efectuó la creación del mundo, según Rabí Eliezer, citado por Roscher. Compárese, de este autor, *Die hippokratische Schrift von der Siebenzahl*, en *Abhandlungen...*,

que se da el *nomien sacrum* jhrlm en el documento (prescindiendo del acróstico), la duodécima es precisamente la de la estrofa número 10, la central de las que forman el nombre acróstico HIRLM.

El detalle no deja de ser significativo para la crítica del texto, y especialmente para la interpretación del primer verso de la estrofa 10, donde el *Raros muy amargos* resultaba poco claro. Supongo que en el original del cual es una copia (directa o indirecta) el documento publicado por la Dra. Pescador, la primera letra era una K, por empezar con K la primera palabra del verso, pero que se parecía a una R, para formar así la abreviatura HIRLM. No lo vio el copista por no comprender esa primera palabra, *Korasminos*, que junto con algún adjetivo bisilábico ocupaba, probablemente, el primer hemistiquio <sup>4</sup>.

El artificio de hacer coincidir la K de Korasminos con la R, letra central de HIRLM, no carecería de valor simbólico: los infieles habían penetrado en el centro del mundo cristiano, como un cuchillo que le traspasara el corazón. ¿Será por acaso que en esta misma estrofa ocurren las palabras *altar de Syón y morir* <sup>5</sup>?

Descubierto el alfabeto acróstico, quedan explicadas la grafía *Hauunque* en la estrofa 8, y la de *Ia* en la número 9 <sup>6</sup>. En la número 17, es de suponer que el prefijo de *Reuenden* también se debe a las exigencias del acróstico.

Con la única excepción de la R (K) de HIRLM, el alfabeto acróstico se continúa regularmente hasta la V o U inclusive (estrofa 20). Las últimas dos estrofas comienzan por las letras D y Q, que ocurrieron ya en las estrofas 4 y 16, en posiciones si-

XXXVIII, 5, Leipzig, 1911, especialmente pág. 16, nota 21: "(...) Die Vorstellung vom ὀμφαλὸς γῆς gewinnt auch erhöhte Bedeutung durch die Erwägung, dass in die Nähe des Nabels, ins Zwerchfell, der Sitz der denkenden Seele verlegt wurde. Und der Mond (Vollmond) scheint dem entsprechend von unserem Philosophen zubleich als Nabel des Kosmos und Sitz der denkenden Weltseele gefasst worden zu sein."

<sup>4</sup> Recordemos que el Dr. Asensio propone llenar con *coraminos* la laguna de la estrofa 6.

<sup>5</sup> Quizás el original tuviera algo muy parecido al monograma de Cristo que se compone de las X y P griegas. ¿Asociaba el poeta el nombre del pueblo turco con *corazón* y *Corán*?

<sup>6</sup> Esta última irregularidad ya la señaló la Dra. Pescador (pág. 248).

métricas a ambos lados del nombre HIRLM. Para destacar tal detalle, pudiera escribirse nuestro alfabeto así:

ABC D EFG      HIRLM      NOP Q RST      VDQ

La D y la Q son las letras centrales de dos grupos de siete letras que se encuentran cada uno a un lado del nombre HIRLM; luego se repiten en las últimas dos estrofas. No creo que la repetición de la D y la Q se deba a la casualidad; me parece probable que en las letras DQ tenemos que reconocer otra abreviatura, quizás del lema *Dios lo quiere* que desde Pedro el Ermitaño debía de asociarse siempre con las Cruzadas.

Partiendo del alfabeto acróstico y dividiéndolo como acabo de hacer, nos encontramos con cuatro grupos de 7, 5, 7 y 3 estrofas que se distribuyen en dos grupos de 12 y 10:

$$\begin{array}{r} 7 \ 5 \ 7 \ 3 \\ \hline 12 \ 10 \\ \hline 22 \end{array}$$

La división del 10 en los números sagrados 3 y 7 es tradicional en el Decálogo; la del 12 en 5 y 7 recuerda la muy antigua de los meses del año en cinco meses de verano y siete de invierno<sup>7</sup>.

Acabamos de pasar de las letras a los números. Pero la estructura de un poema no puede basarse solamente en factores ajenos a su contenido narrativo o dramático. Veamos, pues, cómo habrá que dividir las estrofas de *Ay jhrlm* partiendo de la materia tratada<sup>8</sup>. Creo que el poeta la estructuró según el siguiente esquema.

<sup>7</sup> Este detalle es un rasgo fundamental de la estructura de *Los doze triumphos de los doze Apóstoles*, de Juan de Padilla, el Cartujano, que constituye, con la del *Retablo de la vida de Cristo*, el principal asunto de la tesis doctoral que estoy escribiendo.

<sup>8</sup> Al estudio de la composición numérica de poemas medievales le ha dado un impulso decisivo el libro de E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948, cuyo excursus núm. XV se intitula *Zahlenkomposition*; V. la edición en español del FCE, México y Buenos

A) Tres estrofas (1 a 3): Prólogo.

B) Cuatro estrofas (4 a 7): El cerco de Jerusalén; descripción de los enemigos infieles.

C) Cinco estrofas (8 a 12): Situación apremiante de los cristianos de Jerusalén; petición de auxilio.

D) Cinco estrofas (13 a 17): Fracaso de la expedición, y sangrienta derrota de los cristianos de Jerusalén.

E) Cuatro estrofas (18 a 21): Descripción de los cristianos vencidos (tres estrofas, 18 a 20) y de la violación de la Ciudad Santa (tres elementos: "vestimentas", sepulcro, "cruces"; estrofa 21).

F) Una sola estrofa (22): Epílogo.

Ay *jhrhm* se compone, pues, de seis partes que forman un conjunto simétrico. Las dos partes centrales C y D, de cinco estrofas cada una, contienen la acción dramática principal. Los puntos culminantes se encuentran precisamente en los últimos versos de la parte C:

---

Aires, 1955, II, págs. 700-712. Este ramo de la investigación se desarrolló sobre todo, que yo sepa, en la germanística. Al estudio de J. A. Huisman, citado ya en ediciones posteriores del libro de Curtius, le siguieron otros de A. T. Hatto y R. J. Taylor, J. Fourquet, F. Maurer, H. Eggers, F. Tschirch, H. Rupp, P. W. Tax, R. Janzen, W. Henzen, W. Mohr, K. Hufeland, R. Kienast y otros. El artículo de J. P. Keller, *The structure of the "Poema de Fernán González"* (HR XXV, 1957, págs. 235-246), llama la atención hacia un caso de tripartición en tres distintos niveles. Es muy instructiva la tesis doctoral de V. F. Hopper, *Medieval Number Symbolism*, Columbia University Press, New York, 1938, especialmente el capítulo sobre *Medieval Number Philosophy*; véase también Henri de Lubac, S. J., *Exégèse médiévale; les quatre sens de l'Écriture* (Paris, 1959-64, especialmente el cap. VII de la parte II (tomo IV). El término introducido por Curtius, *composición numérica*, puede emplearse siempre que una estructura esté basada en relaciones numéricas; es un término neutral con respecto a la cuestión de si los números han de interpretarse simbólicamente. Por eso mismo resultaría un tanto vago en casos como el de nuestro poema, en el que es bien evidente el trasfondo filosófico-simbólico del empleo de los números; aquí me parece más a propósito el adjetivo *aritmético* del que me sirvo en este estudio; el término *aritmético*, que esgrimen Hatto y Taylor (*Recent Work on the Arithmetical Principle in Medieval Poetry*, MLR 46, 1951), tiene la desventaja de sugerir, a los oídos modernos, la ausencia de simbolismo; pero es probable que lo hubiera incluso en muchos casos en que hoy resulta difícil de reconocer.

¡Valed, los christianos,  
a vuestros hermanos!

y en los primeros de la parte D, que relatan el mal giro que tomaron las cosas:

Non les da buen viaje la sagrada mar:  
los vientos an contrarios, non les dexa andar

Las partes B y E, cada una de cuatro estrofas, describen situaciones más bien que acción dramática: la tensión amenazadora que precede a la acción principal, y el horror del martirio que le sigue. Las partes A y F, el prólogo y el epílogo, tienen juntos cuatro estrofas, tantas como tiene cada una de las partes B y E.

Consideradas como una unidad las dos partes centrales C y D, la estructura del poema puede representarse esquemáticamente de dos maneras. En primer lugar:

A	B	C	D	E	F
3	4	5	5	4	1
		10			
		8			
				4	
				12	

Así, las 22 estrofas pueden considerarse como divididas en dos grupos, de 10 y de 12 estrofas; el de 10 se compone de dos de 5, y el de 12 de tres de 4, o, si se quiere, de uno de 8 y otro de 4 estrofas.

Manteniendo la misma agrupación central de 10 estrofas, también puede considerarse la de 12 como dividida en una parte inicial de 7 y otra final de 5 estrofas:

3	4	5	5	4	1
7		10		5	
				12	

Pero no es necesario mantener la unidad de la agrupación central. El giro dramático, el salto que ocurre en la narración entre las estrofas 12 y 13, puede considerarse también como el punto divisorio entre dos partes principales del poema:

$$\begin{array}{r}
 3\ 4 \qquad 4\ 1 \\
 \hline
 7\ 5 \quad 5\ 5 \\
 \hline
 12 \quad 10 \\
 \hline
 22
 \end{array}$$

Sería difícil decidir cuál de estos esquemas es el “verdadero”, el “original”, el que procedió de la voluntad creadora del poeta. El último de los tres es el que más se parece al esquema estructural del alfabeto acróstico que hemos señalado arriba. Pero es muy posible que para el poeta fueran válidos —apropiados para la contemplación aritmósófica— los cuatro esquemas. Lo cierto es que en todos ellos es evidente la división del número 22 en el 10 y el 12. Estos tres números y su valor simbólico son de importancia primordial para la estructura de *Ay jhrlm*, y aun para el conjunto de las tres composiciones.

El 10 se asociaba sin duda con la Ley de los Diez Mandamientos; el 12 con las tribus de Israel y con los Apóstoles, símbolos unas y otros de la totalidad del pueblo de Dios. Los talmudistas y cabalistas conocían místicos nombres de Dios, de 12, de 42 y de 72 letras<sup>9</sup>. Y paralelamente con las 22 letras del alfabeto, distinguíanse antiguamente 22 obras de la creación divina, y 22 virtudes de Cristo<sup>10</sup>.

Conviene hacer mérito de otro detalle estructural de *Ay jhrlm*, también relacionado con el valor simbólico de los números. Las estrofas se componen de dos versos largos (de arte mayor) y otros dos breves (de seis sílabas métricas, así como los estribillos, de los que me ocuparé en seguida). En los versos breves de ciertas estrofas se dan elementos que se repiten en otras. He aquí los elementos repetidos y las estrofas en las que se dan:

- |   |  |
|---|--|
| 1) “en el concilio santo”                 | Estrofas 3 y 22.                                     |
| 2) “non dubdan morir<br>por la conquerir” | Estrofas 5, 10 y 15.                                 |
| 3) “Llena por encima<br>vence moreria”    | Estrofas 7, 14 y 17 (modificado<br>un poco en ésta). |
| 4) “Afan y ...”                           | Estrofas 18 y 19.                                    |

<sup>9</sup> F. Dornseiff, *o. c.*, págs. 62, 141.

<sup>10</sup> F. Dornseiff, *o. c.*, pág. 73.

Los cuatro elementos de repetición ocurren en un total de diez estrofas, combinándose en dos pares y dos grupos de tres. En éstos, salta a la vista la combinación de los números: del 5 con sus múltiplos 10 y 15 por una parte, y, por otra, del 7 con su múltiplo 14 y con el 17, que se compone de  $10 + 7$ . Me parece fuera de duda que el poeta quería llamar la atención, una vez más, hacia los números 5 y 7, cuya suma es 12.

Menos fáciles de interpretar parecen las combinaciones 3-22 y 18-19. Con lo de "concilia santo" concluye lo mismo el epílogo que el prólogo; pudiera decirse, pues, que la repetición se hace creando la mayor distancia posible entre los términos. En el caso de 18-19, en cambio, la distancia es mínima.

Pero no hay que fijarse sólo en el número de las estrofas, sino también en el de los versos. Tomando siempre el segundo de los dos versos breves en los que se da el elemento repetido, y sumando los números correspondientes, se descubre otro aspecto del mismo detalle estructural.

El primer elemento repetido se encuentra en los versos 12 y 88. La suma de estos números es 100, o sea 10 veces 10.

El segundo elemento repetido comprende dos versos y termina en los numerados 20, 40 y 60; sumando estos números, obtenemos 120, o sea 10 veces 12.

Los primeros dos elementos repetidos, pues, parecen destacar, por medio de los números de los versos, el 10 y el 12, cuya suma es 22.

El tercer elemento repetido, así como el segundo, comprende dos versos; termina en los 28, 56 y 68; la suma de estos números es 152. El cuarto elemento repetido se da en las oraciones que terminan en los versos 72 y 76; aquí la adición da 148. Sumando estos resultados, obtenemos el número 300, el cual, como la letra T que lo representaba en el sistema común de los griegos, simboliza la Cruz de Cristo. Ahora bien, la Vera Cruz se menciona precisamente en el primer verso de *Ay jhrlm*.

Estos números confirman mi opinión de que los estribillos no pertenecen, desde un punto de vista estructural, a las estrofas; éstas se componen de cuatro versos, no de cinco; y, por consiguiente, el número total de los versos de *Ay jhrlm* no es 110, sino 88.



En el manuscrito, los estribillos están gráficamente bien separados de las estrofas. Aunque están unidos con ellas gramaticalmente por las preposiciones *a, de, por, en*, éstas se escriben siempre con mayúscula, si bien de un tipo menos grande y conspícuo que las primeras letras de las estrofas. Los estribillos están escritos unas veces debajo de los versos (aunque siempre un poco más a la derecha que los cuatro versos de cada estrofa), otras al lado del último verso o de los dos versos breves.

Dijimos arriba que el nombre sagrado *jhrlm* se da en el manuscrito 24 veces, y otra en forma del acróstico *HIRLM*. Es cierto, pero no es necesario que el total de 25 se divida en  $24 + 1$ . Oponiendo, como parece justificable, los 22 casos de los estribillos a los otros tres (el epígrafe, el primer verso de la estrofa 4, y el acróstico), encontramos otra vez combinados los números 3 y 22.

Finalmente, lo más sostenible desde un punto de vista estructural —como veremos más adelante— es la división  $2 + 23$ , o sea por una parte las dos veces que el nombre aparece en los versos propiamente dichos, o sus primeras letras<sup>11</sup>, y por otra, el conjunto de los estribillos con el epígrafe.

El primero de los “Tres nuevos poemas medievales” es, en expresión de la primera editora, “un relato del pecado original”. Se compone de 51 versos largos. Si he escandido bien, hay 26 versos de once sílabas, doce de diez, diez de doce, dos de trece, y uno solo de ocho sílabas, que, en opinión de María del Carmen Pescador, “resulta anómalamente corto”.

Los versos se agrupan en series monorrimas, aunque algunas veces se emplea la asonancia en lugar de la rima consonante (vv. 26, 30, 36, 38 y 39, 42 y 43). Las series se componen de desigual número de versos. Hay catorce series, que en el manuscrito comienzan todas por mayúscula; y estas catorce mayúsculas son las únicas de esta poesía. He aquí el esquema de cómo los 51 versos están repartidos por las series monorrimas:

4 - 2 - 4 - 4 - 4 - 4 - 3 - 4 - 4 - 4 - 4 - 4 - 3 - 3

<sup>11</sup> Es decir, una vez abierta y otra escondidamente; ¿serán símbolos de la dualidad Jerusalén terrenal — Jerusalén celestial?

La narración se deja dividir lógicamente en cinco partes:

A) Diez versos (1 a 10): Prólogo.

B) Doce versos (11 a 22): El "culebro" engaña y seduce a la mujer.

C) Siete versos (23 a 29): Peca también Adán y los dos ven que están desnudos y se esconden.

D) Doce versos (30 a 41): Dios llama y reprende a Adán y a la mujer.

E) Diez versos (42 a 51): Dios maldice al "culebro" e impone el castigo a la mujer y al hombre (4 versos). El poeta comenta el efecto del primer pecado, que es la muerte ( $2 \times 3$  versos).

La estructura de esta poesía obedece, pues, a un esquema métrico: se compone de  $10 + 12 + 7 + 12 + 10$  versos.

La exactitud del esquema viene confirmado por un detalle curioso. El primer verso de todas las partes, menos la central, comienza con expresiones en las que se encuentra la denominación "el Dio" (v. 1: El Dio alto ...; v. 11: Quando el Dio ...; vv. 30 y 42: Luego el Dio ...). Este nombre se da solo estas cuatro veces; tanto Adán como Eva, al dirigir la palabra a Dios, le dicen "Sennor", y este otro nombre ocurre por tercera vez en el último verso.

Los versos 5 y 6, centrales de la parte A y que se presentan bien destacados por la rima, hablan precisamente del nombre de Dios:

El su nombre en la ley lo a metido  
para darlo al su pueblo escogido.

Son "versos clave", puestos en un lugar destacado para abrir los ojos al lector, para que éste descubra la oculta estructura aritmósófica del poema. Es posible que el poeta haya tenido la misma intención al escribir en el verso 26, central de la parte de en medio y de toda esta primera poesía (y que también se destaca por la rima de los versos que lo rodean, pues emplea, innecesariamente al parecer, asonancia en lugar de rima consonante):

Desde sus ojos ovieran abiertos

El verso 5 recuerda los epígrafes que lleva en algunas ediciones el Salmo 118, como el de "Meditatio verbi domini in lege";

creo, por lo tanto, que en el v. 26 el poeta se acordaba del versículo 18 de tal salmo: "Abre mis ojos, y miraré las maravillas de tu ley"<sup>12</sup>, y no solo de la fuente directa (Gén. 3, vv. 5 y 7).

En la estructura de esta poesía hemos vuelto a encontrar los números 10 y 12, tan básicos en la de *Ay jhrlm*. Puede considerarse la primera de las tres composiciones como dividida no en cinco, sino en tres partes, de 22 + 7 + 22 versos. Supongo que el número 7 simboliza aquí los siete pecados capitales, comprendidos todos en principio en el original; éste ocupa en la poesía introductoria el lugar central: atraviesa, *traspasa* la ley o la palabra divina, simbolizada por el número 22.

También el número total de los versos, 51, puede haber tenido para el poeta un sentido simbólico. Para San Hilario, por ejemplo, el número 50 simboliza la remisión de los pecados, porque es el sábado de sábados ( $7 \times 7, + 1$ ); y el Salmo 51 ocupa su lugar detrás del 50 porque en aquel salmo se vitupera a un impenitente, a Doeg Idumeo. El número 51 simboliza la circunstancia de que Doeg "perdió el tiempo y el número de la penitencia"<sup>13</sup>. Según un razonamiento parecido, el número 11 simbolizaba el pecado, porque pasaba por encima, *traspasaba* el 10, el número de la Ley de los Diez Mandamientos.

La tercera poesía, "una breve exposición de los Diez Mandamientos", se compone de 14 versos. Leyendo con sinalefa los seis encuentros de vocales exteriores de palabras contiguas, he escandido nueve versos de once sílabas, tres de diez, uno solo de doce y otro de nueve sílabas. Los versos se agrupan en siete dísticos; en cuatro de ellos, los versos riman, mientras que en los

---

<sup>12</sup> Cito, también en los otros lugares bíblicos que reproduzco en español, por la ed. de las Sociedades Bíblicas Unidas (1957), *La Santa Biblia; Antiguo y Nuevo Testamento; Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602) y cotejada posteriormente con diversas traducciones, y con los textos hebreo y griego; Con Referencias.*

<sup>13</sup> "(...) ut remissio peccatorum in numero quinquagesimo conlocaretur et poena perfidiae numerum constitutae remissionis excedens careret uenia, cum et tempus et numerum paenitentiae perdidisset". *Tractatus super psalmos*, ed. Ant. Zingerle, 1891, pág. 10.

demás tres dísticos hay asonancia; notemos también que éstos alternan regularmente con aquéllos.

El primer dístico sirve de introducción; siguen ocho mandamientos en otros tantos versos; el noveno mandamiento ocupa dos versos, y el décimo, uno solo; el último verso sirve de epílogo. Los mandamientos centrales, el quinto y el sexto, ocupan el dístico central.

Es curioso ver cómo el poeta hace hincapié en el número 10 (vv. 1-2):

Remiénbrense vuestros entendimientos  
que diez son, diez, los santos mandamientos.

No cabe duda de que, para él, los números eran para ser “entendidos”. Nos las habemos aquí con otros dos versos clave. Me parece que sirven para llamar la atención del lector hacia la circunstancia de que aquí los Diez Mandamientos no están rima- dos en diez versos (o múltiplo de diez), sino en catorce. De esta manera el autor quería hacer notar dos cosas al mismo tiempo: que esta poesía no tiene estructura independiente, sino que debe formar parte de otra estructura mayor; y que, para descubrir tal estructura, hay que fijarse en los números ocultos.

En el relato del pecado original, éste fue simbolizado por el número 7. Es posible que en la exposición de los mandamientos, el 14, doble de 7, simbolice las 7 virtudes cardinales. Por otra parte, estos 14 versos corresponden también con las 14 series monorrimas de aquella poesía.

Recapitemos lo dicho sobre las tres estructuras para pasar a la que las reúne a las tres como debajo de una bóveda.

En el relato sobre el pecado original pueden distinguirse 14 series monorrimas, que se agrupan en cinco partes; las primeras dos partes, así como las últimas dos, pueden considerarse, juntas, como una de tres partes principales. Esta estructura se representa esquemáticamente así:

$$\begin{array}{ccccccc}
 \underline{4} & \underline{2} & \underline{4} & \underline{4} & \underline{4} & \underline{4} & \underline{4} \\
 \hline
 10 & & 12 & & 7 & & 12 & & 10 \\
 \hline
 & & 22 & & & & 22 & & \\
 \hline
 & & & & 51 & & & & 
 \end{array}$$

En *Ay jhrlm* la materia se reparte lógicamente, como hemos visto, sobre seis grupos de  $3 + 4 + 5 + 5 + 4 + 1$  estrofas. Estos grupos pueden combinarse de varias maneras, pero siempre surge el esquema básico  $10 + 12 = 22$ . Después de todo, el esquema más lógico me parece éste:

$$\begin{array}{cccccc} 3 & 4 & 5 & 5 & 4 & 1 \\ \hline 7 & 10 & 5 & & & \\ \hline & & & & & 22 \end{array}$$

Los números de este esquema indican estrofas de cuatro versos; para que forme parte de la estructura total, hay que multiplicar por cuatro:

$$\begin{array}{cccccc} 12 & 16 & 20 & 20 & 16 & 4 \\ \hline 28 & & 40 & & 20 & \\ \hline & & & & & 88 \end{array}$$

Prescindiendo ahora de los detalles de estructuración que acabamos de señalar en los 14 versos de la composición final, y también de la división de la primera en 14 series monorrimas, el esquema estructural del conjunto de las tres poesías, que designo con las cifras I, II y III, viene a presentarse así:

$$\begin{array}{ccccccc} & & & & 12 & 16 & 20 & 20 & 16 & 4 \\ & & & & \hline & & & & 28 & & 40 & & 20 & \\ & & & & \hline 10 & 12 & 12 & 10 & & & & & & \\ \hline 22 & 7 & 22 & & & & 88 & \text{(II)} & & 14 & \text{(III)} \\ \hline & 51 & \text{(I)} & & & & & & & & \text{(102)} \\ \hline & & & & & & & & & & 153 \end{array}$$

El número de versos de I, 51, es la tercera parte de 153; parece, pues, que el poeta quería oponer estructuralmente I al conjunto de II y III, que tiene 102 versos. Considerando a I como compuesto de  $44 + 7$  versos, encontramos los dobles de estos números en II (88) y III (14). El 14 de III se dobla a su vez en el 28 de la primera parte principal de II.

En la subdivisión de dichos 44 versos de I y de los 88 de II hay otro detalle curioso. En I tenemos el esquema  $10 + 12 (+ 7) + 12 + 10$ : los doces están en el centro y los dieces los

abrazan. En II, en cambio, tenemos en el centro el número 40, múltiplo de 10, abrazado por dos números cuya suma es múltiplo de 12 ( $28 + 20 = 48$ ). Se da aquí una especie de cruce doble, un “quiasma de quiasmas” numéricos. Ahora bien, no podemos estar seguros de que este detalle no se deba al azar; pero tampoco puede descartarse la posibilidad de que el poeta se sirviera de él deliberadamente para simbolizar otra vez la Santa Cruz <sup>14</sup>.

Al cotejar este nivel de la estructura de II con III comprobamos que en la serie  $28 + 40 + 20 + 14$  se repite la proporción 1:2; 28 es el doble de 14, y 40 de 20. Aquí también se produce un quiasma —esta vez de elementos septenarios y decenarios—, pero al mismo tiempo observamos que los elementos simples se encuentran hacia el final del conjunto de las tres composiciones, y los dobles, en cambio, hacia el centro. La misma proporción 1:2 la hemos visto ya en la oposición de 44 (I) con 88 (II); allí también el elemento simple se encuentra a un lado extremo del conjunto, y el doble, hacia el centro.

La tan repetida proporción 1:2 tenía por objeto, sin duda, destacar más el carácter tripartito de la estructura del poema <sup>15</sup>.

El sentido simbólico del número 153 se basa principalmente, para la tradición cristiana, en lo relatado en el Evangelio de San Juan, 21, 11: “Subió Simón Pedro, y trajo la red á tierra, llena de grandes peces, ciento cincuenta y tres: y siendo tantos, la red no se rompió.” La red con los 153 grandes peces es imagen de la universalidad de la Iglesia, que acoge a todos los pueblos del mundo, porque los físicos antiguos distinguían 153 géneros de peces. El hecho de que no se rompa la red denota la unidad de

<sup>14</sup> En el *Retablo de la vida de Cristo*, de Juan de Padilla, los quiasmas abundan especialmente en la descripción del Via Crucis.

<sup>15</sup> Según un antiguo sistema de representar los números por las letras, llamado *κατὰ τὴν θέσιν τῶν στοιχείων* para distinguirlo del común o milesio (que solían llamar *κατὰ τὴν ἀνάβασιν τῆς ψήφου*), y cuya existencia trata de probar Peter Friesenhahn, *Hellenistische Wortzahlenmystik im Neuen Testament*, Leipzig-Berlin, 1935, el número 88 es el valor numérico o *gematria* de algunos nombres, como Κόσμος, Πλήρωμα, Ἰαῶ, Σαβαώθ, Κρόνος, Φανούγλ; el 176, doble de 88, aparece en los cálculos de Friesenhahn como el número de muchos nombres de Cristo; el 102 Π = Σωτηρία = Ὁ Ἰησοῦς = Τὸ τέλος = Τὸ ἀρτίον.

la Iglesia<sup>16</sup>. La totalidad de los versos de nuestro poema simboliza, pues, a los fieles de todos los pueblos, la Iglesia mundial. ¡Con cuánta razón puso el poeta el nombre de Jerusalén en su centro!

Por otra parte, en el número 153 alcanza un punto culminante la idea de la tripartición del poema. 153 es el triple de 51, y este número lo es de 17. Pero 153 no es sólo el producto de  $9 \times 17$ , es también el triángulo, o número triangular, de 17<sup>17</sup>. Me parece posible, aunque no he visto texto que lo pruebe, que estas cualidades del número 153 lo hacían también símbolo de la Santísima Trinidad. Porque el 17 tenía que ver con Cristo y con el Creador; en hebreo, era el número del nombre de Jehová, según una manera de contar análoga a la que en latín se llamaba "regula novenaria"<sup>18</sup>.

Hemos dicho arriba que los estribillos y el epígrafe de *Ay jhrlm* no pertenece a la estructura del poema propiamente dicho. Es cierto. La estructura de las tres poesías culmina en el número 153 como en el pináculo de un templo. Es ésta su estructura principal. Los estribillos y el epígrafe de *Ay jhrlm*, que pueden y deben leerse como 23 versos hexasílabos, tienen otra función estructural muy distinta de la de los 88 versos; puede decirse que se añaden al edificio como un adorno.

Añadidos los estribillos y el epígrafe a los versos de *Ay jhrlm* resulta el número III (88 + 23), que en el contexto de nuestro poema ha de interpretarse probablemente como un ideograma de

<sup>16</sup> *Het Nieuwe Testament van onze Heer Jesus Christus*, ed. de la Katholieke Bijbelstichting Sint Willibrord, Oegstgeest, 1961, pág. 308, nota. Cp. Hopper, *o. c.*, pág. 82.

<sup>17</sup> Es decir que adicionando los números 1 + 2 + 3 + 4 etc. hasta el 17 inclusive, la suma es 153. Los números triangulares pueden representarse gráficamente por un triángulo de puntos como  $\cdot \cdot \cdot$  para el 6, triángulo a base de 3. Para el número 153, cap. H. de Lubac, *o. c.*, tomo IV (I de la parte II), pág. 19.

<sup>18</sup> La *regula novenaria* equivale a adicionar las cifras de las que se compone un número, estableciendo lo que llamaban los griegos  $\rho\alpha\theta\mu\acute{\iota}\gamma$  (raíz) y que en estudios alemanes recibe el nombre de *Quersumme* (suma transversal) de tal número. La suma transversal de 12, por ejemplo, es 3; la de 57,  $5 + 7 = 12$ . Cp. Dornseiff, *o. c.*, pág. 116. Los talmudistas se servían de nada menos que siete maneras de contar el valor de los nombres; cp. Dornseiff, págs. 99-100.

la Santísima Trinidad<sup>19</sup>. Sumados a los 153 versos del poema entero, hacen aparecer el número 176, que no solo, como el doble de 88, establece una vez más la proporción 1:2, sino que también vuelve a recordarnos el Salmo 118, que tiene, como hemos visto arriba,  $22 \times 8 = 176$  versículos. Las 23 menciones del *nomen sacrum* ihrlm trascienden y a la vez coronan al poema<sup>20</sup>.

Arriba hemos calificado los vv. 5 y 6 del relato del pecado original de versos clave para la inteligencia del poema. Lo son en efecto para el conjunto de las tres composiciones:

El su nonbre en la ley lo a metido  
para darlo al su pueblo escogido.

Aunque la estructura del poema confirme que estos versos son una reminiscencia del Salmo 118, cuyo contenido suele caracterizarse con epígrafes como el de "Meditatio verbi domini in lege", hay que advertir que aquí no se dice *verbo* o *palabra*, sino *nombre*. En el Salmo 118 abundan las menciones del *verbum* o palabra de Dios (versículos 25, 28, 81, 89, 105, 140, 158, 160; la del 89, que se encuentra en el justo medio del salmo, reza "Para siempre, oh Jehová, permanece tu palabra en los cielos.") En cambio, no encuentro más que una sola vez la expresión "tu nombre" (versículo 132, o sea en medio del grupo de ocho versículos encabezados por la *Pe*, letra número 17 del alfabeto). El poeta pensaba también, probablemente, en el exordio del Decálogo (Éxodo 20,2): "Yo soy Jehová tu Dios, que te saqué de la tierra de Egipto, de casa de siervos."

Los tres elementos mencionados en los versos 5-6: "nombre", "ley" y "pueblo", quedan simbolizados en los números sobre los que se basa la estructura aritmética del poema. El nombre de Dios, que solía representarse mágica y místicamente por series de vocales y por alfabetos, está simbolizado aquí por el número 22 y sus múltiplos 44, 88 y 176; la ley, por el número 10; el

<sup>19</sup> V. para otras interpretaciones de este número Friesenhahn, *o. c.*, págs. 26 y 32.

<sup>20</sup> Algo muy parecido se da con las Oraciones (en versos octosílabos) que en el *Retablo de la vida de Cristo*, de Juan de Padilla, cierran los cánticos (éstos, en versos de arte mayor).



pueblo escogido, por el 12 (las doce tribus, los doce Apóstoles) y el 153, al que acabamos de referirnos. Estos números, y el 7 con sus múltiplos, son los más importantes de la estructura del poema; para la interpretación simbólica del 7 hay que pensar, quizás, no sólo en la oposición de las 7 virtudes a los 7 pecados, sino también en las 7 iglesias del Asia Menor a las que dirige otras tantas cartas el autor del Apocalipsis de San Juan. Es posible que el poeta haya creado deliberadamente la posibilidad de que se dieran a la estructura de su poema interpretaciones ambiguas, reforzando así la nota de filosofía oculta, el elemento maravilloso o trascendente. En otro sentido también metió el poeta el nombre de Dios "en" la ley: poniendo el canto alfabético entre un relato de la primera transgresión de la ley y una exposición de la ley de los Diez Mandamientos. Así imitaba el poeta al divino Creador, y ésta era la base ideológica de su creación artística, que dio lugar también a la estructuración aritmósófica de poemas medievales; Curtius ha llamado la atención hacia el pasaje, muy citado en la Edad Media, del libro de la Sabiduría de Salomón (11,21) que reza, dirigiéndose a Dios: *Omnia in mensura et numero et pondere disposuisti.*

Hemos dividido las tres poesías en grupos y subgrupos de versos, contando el número de versos que contenía cada grupo. No nos hemos fijado todavía en el número de grupos que hay en los distintos niveles de la estructura total del poema.

Partiendo del curso de la narración, hemos distinguido, en un primer nivel de la estructura, cinco partes en I y seis en II; como la poesía III constituye por sí sola otra parte, tenemos  $5 + 6 + 1$ , ó  $5 + 7 = 12$  partes.

En un segundo nivel hemos distinguido tres partes en I y otras tres en II; sumándose a ellas la única de III, producen  $3 + 3 + 1$ , ó  $3 + 4 = 7$  partes.

En un tercer nivel, la proporción 51:102 que existe entre I por una parte y el conjunto de II + III por otra, demuestra que las tres composiciones enteras se agrupan en una figura semejante a como se agrupan las partes de los otros dos niveles, a saber  $1 + 2 = 3$ .

Los números estructurales básicos, pues, que desde este otro

punto de vista aparecen en tres distintos niveles de división, son el 3, el 7 y el 12.

Estos tres niveles de división son los que resultan de una articulación lógica de la narración. Debajo de ellos aparecen otros dos si nos fijamos en las divisiones más menudas, de índole meramente formal.

Hemos visto que I tiene 14 series monorrimas; que II se divide en 22 estrofas, a las que se añaden 23 menciones de *jhlrm* en los estribillos y el epígrafe; y que III se compone de 7 dísticos. Podríamos llamar a este nivel de división formal “nivel de las mayúsculas”, pues con ellas se encabezan todos estos elementos formales, cuyos números ( $14 + 22 + 23 + 7$ ) suman 66, o sea  $3 \times 22$ <sup>21</sup>.

Finalmente, en el *Deo gratias* que cierra el texto del documento, nos las habemos con un último elemento estructural, muy parecido al de los estribillos y epígrafe, cuya función de adorno quedó explicada arriba. Aquí también la añadidura del ornamento resulta en un múltiplo del número 22, pues  $153 + 1 = 154 = 7 \times 22$ .

Los números básicos, pues, de estos dos niveles de división formal, son el 3, el 7 y el 22.

Resumiendo puede decirse que en los cinco niveles de división que hemos distinguido se encuentran los números básicos 3 y 7 (que se dan dos veces cada uno), 12 y 22. Escondido en ellos como suma de los primeros dos y diferencia de los últimos está el 10, el número de la ley.

Quedan por mencionar dos detalles formales del manuscrito que no carecen de algún sentido simbólico.

El *Deo gratias* no sigue inmediatamente al último verso de III, sino que éste va subrayado por un ornamento que se compone de cuatro emes y tres rayas horizontales: *m* ——— *m* ———  
*m* ——— *m*. No sé qué sentidos simbólicos pueden tener la *m* y la raya horizontal de por sí. Su disposición en esta figura corre

<sup>21</sup> Las primeras letras de los vv. 4, 6 y 14 de III, o son minúsculas algo elaboradas, o mayúsculas de un tipo intencionadamente irregular. Quizás —díganlo los paleógrafos— tengamos que leer, en los vv. 4 y 6, no *el*, sino *e el*.

paralela a la alternancia de los dos tipos de rima que hemos señalado en los siete dísticos de III. ¿Quería el poeta —o quería el copista— representar gráficamente los números 3, 4, 7 e incluso, en los pies de los emes, el 12?

Al hablar de las mayúsculas nos hemos olvidado de algunas. En primer lugar, la D de *Deo gratias*. Los bellos números que hemos encontrado en el nivel “de las mayúsculas” y en el de los versos, parecen indicar que la mayúscula de *Deo gratias* no puede pertenecer a aquel nivel de división formal. Es posible, pues, que el ornamento de emes y rayas sirviera también para establecer una separación necesaria para la inteligencia de la estructura del poema.

También hay dos aes mayúsculas, aunque de un tipo no muy claro, en I: en el verso 40, “el culebro me Ay muerta”; y en el verso 48, “Asy farán los biujentes”.

Finalmente, en el cuarto verso de la estrofa penúltima de II, leo “eStacas”, con una S mayúscula bastante grande y de forma extraña. Si esta S tiene algún sentido simbólico, no puede representar, con su forma muy enroscada, sino a la serpiente, al “culebro” que tentó a la mujer. Creo que en efecto hay que explicar así el detalle. Fijémonos en los últimos versos de I, donde se dice del “linaje primero” que “creyeron en ydolos de madero”, y en el primer verso de II con su mención de la “vera cruz”. Era usual en la Edad Media oponer al árbol desde el cual la serpiente dirigió a Eva las palabras provocadoras del primer pecado y, en consecuencia, de la muerte, el otro árbol, la Cruz de palo en la que Cristo, muriendo, venció a la muerte<sup>22</sup>. Si los infieles “de las cruces santas / fazian eStacas”, no eran más que instrumentos de “la serpiente antigua, que se llama Diablo y Satanás, el cual engaña a todo el mundo” (Apocalipsis 12,9; 20,2). La verdadera profanadora de la Santa Cruz es la serpiente que, haciendo de la cruz estaca, se enrosca a ésta, en señal de su pretendida victoria.

Comprendo que esto puede parecer, a primera vista, un poco rebuscado. Pero no falta otro detalle que confirma esta interpre-

<sup>22</sup> Cp. Juan de Padilla, *Retablo*, II.xj.21b-d: “(...) cómo el Señor de la luz, / puesto en el árbol de la Vera Cruz, / el fructo sería de la saluación.”

tación. El verso central —verso eje— de I, “Desde sus ojos ovieran abiertos” (v. 26), comienza con una D mayúscula, es verdad; pero es una D muy complicadamente elaborada, tiene casi la forma de una S: es una pictografía que simboliza a la serpiente.

Este detalle, de una D que se parece a una S, recuerda aquel otro, de la K que se parecía a una R, que hemos señalado al comienzo de este estudio. Allí el copista no se hizo cargo de la intención del poeta, por no conocer el nombre de los korasminos. Ya hemos visto que este nombre se encuentra en medio del nombre acróstico HIRLM. Pero el “quantos son” del mismo verso sugiere que aquí hay que fijarse otra vez en los números; ahora bien, se trata del verso 37 de II, o sea del verso número 88 del conjunto de las tres poesías, que se compone, con su adorno posterior de los estribillos, de 176 versos. Los korasminos están en mitad del poema<sup>23</sup>.

Dejo para otro estudio —mío o de quien lo emprenda— otros detalles de simbolismo que pueden estar o no estar relacionados con la estructura aritmósófica del poema. No quiero dejar de mencionar brevemente, sin embargo, la evidente relación entre la estructura abecedaria de *Ay jhrlm* y la carta que escriben los cristianos; las letras de sangre con las que se escribe, y la sangre de los mártires después; las dos menciones de la carta en las estrofas 9 y 11, a ambos lados del *altar de Syón* que aparece en la estrofa 10, en el centro del nombre acróstico HIRLM; la posible relación entre el empleo de la expresión “la sagrada mar” (II, 13a, verso 100 del conjunto) y el valor simbólico del número 153; la circunstancia de que en la primera poesía se llama al Creador *el Dio*, a la costumbre de los judíos<sup>24</sup>, mientras que en las otras dos se le da el nombre usual entre los cristianos, Dios (algo diré de esto en seguida); la oposición *ojos abiertos* — *vera luz*; la de *costilla tuerta* — *culebro*.

<sup>23</sup> Quizás también la expresión “contar prosas” —estrofa 2 de *Ay jhrlm*, cp. el comentario de Eugenio Asensio, art. cit., pág. 259— aluda sutilmente a la estructura alfabética y aritmósófica del poema.

<sup>24</sup> R. Menéndez Pidal, *Manual de gramática histórica española*, 9ª ed., 1952, pág. 211; J. Corominas, *Diccionario Crítico Etimológico de la lengua castellana*, s. v. Dios.

Puede haber simbolismo en las cinco veces que aparece un *ay* (interjección o forma verbal, vv. 34 y 35 de I, dos veces en el 40, luego en el epígrafe de *Ay jhrlm*; se da en combinación con los nombres *Sennor* y *jhrlm* y los verbos *vender* y *morir*; ¿habrá que pensar en las cinco llagas de Cristo?); y también en la coincidencia de tres veces *Sennor (verdadero)* en I con otras tantas que se emplea el nombre *Dios* en II y III (última estrofa de II, luego en los primeros dos mandamientos). Si los judíos motejaban de politeístas a los cristianos por emplear éstos el nombre *Dios*, forma plural para aquéllos, el poeta cristiano de nuestro poema parece hacer traslucir que el *Sennor verdadero* es *Dios*, no *el Dio*. Observemos que las 4 + 3 + 3 menciones de estos tres nombres de Dios suman 10: “El su nombre en la ley lo a metido”.

Empleando el nombre *Dios* a finales del II y principios del III, el poeta se sirvió de la técnica del encadenamiento. Pero la aplica en una forma múltiple: estas dos composiciones se enlazan también con los paralelismos *mientes — entendimientos; oyr — remembrar; seruir — mandamientos*.

Las poesías I y II se encadenan por paralelismos y oposiciones: *verdadero — vera; madero — cruz; creyeron, descreyeron — adoran; maldito — salud e gracia*.

Estos detalles confirman lo que ya queda probado por la estructura aritmosófica de las tres composiciones: que éstas constituyen un solo poema, que no se debe al trabajo de algún compilador, sino que es obra de un solo artista. Por lo tanto, abierto ya el edificio con las llaves que el autor dejaba metidas en la cerradura, propongo que este poema —joya de arquitectura poemática medieval— se intitule en adelante *Poema tríptico del nombre de Dios en la ley*.

HENK DE VRIES.

Universidad de Utrecht.