



El *planctus* de la Virgen en la Península Ibérica,
desde el *Quis dabit* hasta las *Cantigas de Santa María*

Santiago Disalvo

IIBICRIT (SECRET) - CONICET

Facultad de Humanidades y Cs. de la Educación, Universidad Nacional de La Plata

Resumen

El término latino que da el castellano "llanto", llegó a designar una especie lírica muy cultivada, el *planto* (en castellano) o el *planh-plany* (en occitano-catalán), es decir, el lamento fúnebre por la muerte de una persona querida o un personaje célebre. El gran modelo o paradigma de todo *planctus*, para la sensibilidad medieval, era el de la Virgen María a los pies de la cruz de Jesús. Se analizan en este trabajo algunos elementos de la tradición del *planctus* mariano en la Península Ibérica, la cual incluye no sólo célebres poemas de largo aliento como el *Duelo de la Virgen* de Gonzalo de Berceo, sino también manifestaciones líricas más breves, desde las piezas litúrgicas en latín hasta los poemas de los dolores de la Virgen presentes en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X.

Palabras clave: *planctus* – poesía mariana – Edad Media hispánica – Gonzalo de Berceo – *Cantigas de Santa María*

En la poesía medieval, el dolor es una de las manifestaciones emotivas que más reclama la atención del lector moderno, no sólo por las variadas formas de expresión del sufrimiento – con temas como el destierro, el despecho, la enfermedad y la muerte, o el *contemptus mundi*–, sino por la "falta de recato" y aun por la "desvergüenza" de tal expresividad. Así lo explica un pasaje de *El otoño de la Edad Media*, del historiador Johan Huizinga:

Cuando el mundo era medio milenio más joven, tenían todos los sucesos formas externas mucho más pronunciadas que ahora.

[...]

Para la miseria y la necesidad había menos lenitivos que ahora. Resultaban, pues, más opresivas y dolorosas. El contraste entre la enfermedad y la salud era más señalado...

Y todas las cosas de la vida tenían algo de ostentoso, pero cruelmente público. Los leprosos hacían sonar sus carracas y marchaban en procesión; los mendigos gimoteaban en las iglesias y exhibían sus deformidades. (Huizinga 1978: 13; subrayado mío)

La Plata, 27-30 de abril de 2010

<http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar>

ISBN 978-950-34-0841-4



La existencia misma del dolor como dimensión ineludible de la vida humana se ha plasmado en la historia de la poesía medieval hispánica, no sólo como representación de un sentimiento o un acontecimiento doloroso, sino también como género poético, tal el caso de la endecha y el del *planctus*. Este término latino, del cual deriva el castellano "llanto", llegó a designar una forma literaria específica muy cultivada, el "planto" (en castellano), el *pranto* (en gallego-portugués), el *planh-plany* (en occitano-catalán), es decir, el lamento fúnebre por la muerte de una persona querida o un personaje célebre. Así lo encontramos tanto como pieza lírica independiente (por ejemplo, el *Sol eclypsim patitur* por la muerte de Fernando II, el *Plange Castella* por Sancho IV, o el *Mentem meam ledit dolor* por Ramón Berenguer IV), o bien inserto en una obra mayor (el *planctus* de Carlomagno del *Cantar de Roncesvalles*, en verso anisilábico, o aquel en cuaderna vía del Arcipreste por la Trotaconventos en el *Libro de buen amor*). Según Maricarmen Gómez Muntané (2001), quien dedica, en el cuarto capítulo de *La música medieval en España*, varias páginas a la cuestión, el *planctus* era pieza frecuente en repertorios musicales ibéricos.

Pero el paradigma de todo *planctus*, para la sensibilidad medieval, sobre todo entre los siglos XII y XV, era el de la Virgen María a los pies de la cruz de Jesús, cuando la espada vaticinada por Simeón le atravesó el alma. Hacia el siglo XIII, podemos observar una gran propagación de la devoción de los Dolores de María (que se introdujo en la liturgia como el *Officium Parvum de Septem Doloribus B.V.M.*), gracias a las órdenes de los franciscanos, dominicos y, sobre todo, los servitas, quienes la adoptaron como su devoción fundamental. Acaso uno de los puntos más altos de esta tradición poética sea el conocido poema atribuido a Jacopone da Todi, el *Stabat Mater* que, habiendo sido trasvasado a la liturgia, encontró numerosas musicalizaciones en tiempos modernos.

Este trabajo recoge algunas primeras notas sobre este género particular dentro del vasto universo de la poesía mariana. Los datos se desprenden de un rastreo emprendido en la incipiente base de datos de lírica mariana hispánica medieval, que he estado confeccionando como resultado de investigaciones postdoctorales. Desde la *Apotheosis* y los himnos del *Cathemerinon* de Prudencio (s. IV) hasta las piezas de asunto mariano de la lírica del s. XV (cancioneros en castellano, *Les Trobes en Lahors de la Verge Maria* en catalán y las *Laudes e Cantigas Espirituais* de André Dias, clérigo portugués). Dentro de este enorme acervo, se vuelve sumamente interesante explorar el recorrido transitado por un género o forma particular, o bien por un tópico puntual. En este caso, el *planctus* y otros géneros marianos vinculados con él, ofrecen la posibilidad de compulsar diferentes motivos, estructuras, técnicas compositivas y funciones dentro de un corpus heterogéneo, delimitado sólo por el asunto: desde el *Quis dabit*, pieza pequeña y antigua de contexto litúrgico, hasta la presencia del dolor de la Virgen en una obra como las *Cantigas de Santa María*, en las que los elementos del *planctus* no aparecen de forma explícita.

He escogido una decena de poemas que se hallan en obras y colecciones de origen ibérico, muy diferentes en cuanto a su estructura, su contexto y su fecha, a saber:



- 1) El "Planctus ante nescia", contenido en el manuscrito *Alcobacense 149* de la Biblioteca Nacional de Lisboa, editado por Aires Nascimento (1979), que data de los siglos XII-XIII¹.
- 2) El *Plany de la Verge* que comienza "Augatz, seyós qui credets Dèu lo Payre", poema catalán de mediados del siglo XIII (ed. Riquer 1997).
- 3) El extenso *Duelo de la Virgen* de Gonzalo de Berceo (ed. Ramoneda 1980).
- 4) La cantiga 50 del ms. *To* y la cantiga XII de las "Festas de Santa Maria" (403 y 422 de la edición de Mettmann, respectivamente), ambas pertenecientes a las *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X, compuestas entre 1255 y 1284 (ed. Mettmann 1986, 1988, 1989).
- 5) Las piezas 61, "Stabat iuxta Christi crucem", y 169, "Quis dabit", del *Códice de Las Huelgas* (ms. del s. XIV) (ed. Asensio 2001).
- 6) Los poemas sobre la pasión y muerte de Cristo, del *Libro de buen amor* de Juan Ruiz (primera mitad del siglo XIV). (ed. Blecua 1992).
- 7) Un ejemplo de *planctus* del corpus cancioneril del siglo XV, las *Fechas para la Semana Santa* de Gómez Manrique (ed. Azáceta 1984).

Haré una breve descripción de estos poemas y expondré al final algunas conclusiones a las que he llegado en esta primera etapa del trabajo sobre el *planctus* mariano hispánico.

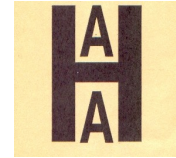
Planctus ante nescia

Si bien se halla en el código *Alcobacense 149*, confeccionado en un *scriptorium* hispánico entre los siglos XII y XIII, se trata de un poema de origen transpirenaico, ya que está contenido en los *Carmina Burana* de Benedikt-Beuren, famosa compilación de poemas goliardescos. Ha sido atribuido (también por Aires Nascimento, editor del *Alcobacense*), a Godefridus de San Víctor. Tratando de establecer las similitudes con el *Stabat Mater* de Jacopone da Todi, Rémy de Gourmont lo ha descrito así en su obra sobre los poetas antifonarios: "Plus ancien et fort remarquable, le *Planctus ante nescia* est d'une verbalité toute différente" (Gourmont 1922: 351), vale decir, un patetismo acentuado que reproduce, en algunas estrofas casi palabra por palabra, el lenguaje del *Liber de Passione Christi et Doloribus et Planctibus Matris Ejus* atribuido a San Bernardo de Claraval.

Augatz seyós

Es un *planctus* catalán de doce estrofas con estribillo, con intervención de la voz de Jesús al final. Se destaca la segunda estrofa, elaborada a partir del texto litúrgico: "Auyats, barons qui

¹ También en las *AHMÆ*, vol. 20, n.º 199 (a. *Godefridus S. Victoris*) (Blume y Dreves 1886-1922). "A data do código tem de ser deduzida do tipo de letra, o gótico redondo, para os dois primeiros blocos, pelo que o poderemos situar no séc. XII/XIII. O caderno final, porém, apresenta variante nítida de escrita, particularmente na qualidade do traço e no colorido da tinta, mas, mantendo-se ainda dentro do gótico, será possível atribuir-lhe uma data que não vá muito além do séc. XIV" (Nascimento 1979).



pasats per la via,/ si és dolor tan gran com és la mia". Esta antífona, extraída a su vez del libro de las *Lamentaciones* ("O vos omnes qui transitis, per viam attendite et videte, si est dolor, sicut dolor meus", Lam 1.12), formará parte del Pequeño Oficio de los Dolores, dando pie a numerosas elaboraciones poéticas en romance. Otro dato llamativo es, al inicio de la quinta estrofa, la alusión al "dolor doblado" de María, que mencionaremos más adelante: "Ara s dublen les dolós a Maria".

Duelo de la Virgen de Gonzalo de Berceo

Sobre este *planctus* de largo aliento ya se ha acumulado mucha bibliografía, entre otras cosas, por tratarse de una obra en cuaderna vía que contiene, hacia el final, un canto en verso paralelístico (el "Eya, velar"). En el *Duelo de la Virgen*, se recrea el *planctus* de María por su Hijo torturado y crucificado, a partir de la supuesta visión de San Bernardo: "San Bernalt, un buen monge, de Dios mucho amigo,/ quiso saber la coita del duelo que vos digo" (3ab). María se muestra como la madre plañidera, que no quiere que le hablen de gozo y alegría porque quiere sufrir con su Hijo y Señor:

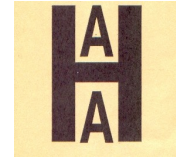
Conviene qe fablemos, en la nuestra privanza,
del pleito del mi duelo, de la mi malandanza,
cómo sufrí martirio, sin gladio e sin lanza,
si Dios nos ayudara, fer una remembranza.

Fraire, verdat te digo, debesme tu creer:
Querrie seer muerta mas que viva seer;
Mas al Rey del çielo nol cadrió en plaçer,
Oviemos del absinçio largamente a beber.

Con rabia del mi Fiio, mi padre, mi sennor,
Mi lumne, mi confuerto, mi salut, mi pastor,
Mi vida, mi conseio, mi gloria, mi dulzor,
Nin avia de vida nin cobdiçia nin sabor.

Tant era la mi alma cargada de tristiçia.
Non avia de vida nin sabor nin cobdiçia,
Qui fablarme quissiesse palabras de letiçia.
Non serie de buen sesso, nin sabrie de iustiçia.
(c. 44-47)

El foco está puesto en el duelo incruento de María, más que el sacrificio de su Hijo: en esta *compassio* profunda, los medievales verán también una *coredemptio* de María, es decir, una participación en la redención de los hombres, en virtud de su enorme sufrimiento. Víctor García de la Concha ha llamado la atención sobre la "función de soporte doctrinal" del texto: "mediante su dolor, María padece con Cristo y colabora así en la tarea redentora" (García de la Concha 1992: 72). Con Ruperto de Deutz (1075-1130), y tal como aparece también en el



Plany de la Verge catalán, Berceo dirá que todo lo que María no sufrió en su parto, lo sufrió en la pasión de su Hijo, y mencionará también el concepto del "dolor doblado", vinculado con la doctrina de la *compassio-coredeemptio*.

Cantigas de Santa María de Alfonso X

En las *Cantigas*, contrariamente a lo que podría esperarse de un compendio mariano tan rico y extenso, no encontramos ejemplares de *planctus* de la Virgen. Es posible, sin embargo, reconocer los elementos primarios de la lamentación de María a los pies de la Cruz en varias cantigas, como la 50 del ms. *To* ("ESTA .Lª. É DOS SETE PESARES QUE VIU SANTA MARIA DO SEU FILLO"), es decir, un canto sobre los Siete Dolores de la Virgen, calcado al parecer sobre el modelo litúrgico del oficio *De Septem Doloribus*. Dejando de lado los dos primeros, que corresponden a episodios de la infancia de Jesús, los pesares tercero a sexto corresponden a escenas de la Pasión y el séptimo, insólitamente, a la Ascensión de Jesucristo.

Otra cantiga de gran relevancia a la hora de estudiar los elementos del dolor de María, es la cantiga XII de las Fiestas de Santa María (422 en la edición de Mettmann 1989), conocida como el canto de la "Sibila galaica" o del Juicio Final. Las estrofas tienen el aspecto de letanías a la Virgen, en las cuales se va recordando la captura de Jesús, su flagelación, su crucifixión, la hiel y el vinagre, la perforación del costado, la sepultura: "Dile lo que sentiste/ dile lo que sufriste" es la fórmula que repite en cada estrofa el yo lírico, por lo que se trata de un *planctus* evocado con el fin de obtener la intercesión de Santa María en el Juicio Final.

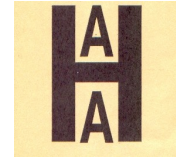
Códice de Las Huelgas

En el poema "Stabat iuxta Christi crucem", similar al atribuido a Jacopone da Todi excepto por la insistencia en el misterio de la *compassio*, se destaca la "simbiosis del dolor" entre María y Jesús:

IIa Stabat virgo spectans crucem
 et utramque pati lucem,
 set plus suam doluit,

IIb Illa stabat, hic pendebat,
 et quod foris hic ferebat
 hec intus sustinuit.

IIIa Intus cruci conclavatur,



intus sui iugulatur
mater agni gladio.

IIIb Intus martir consecratur,
intus tota concrematur
amoris incendio².

(*Códice de Las Huelgas*, n. 61; Asensio 2001)

Se reconocen aquí fácilmente, no sólo el concepto de *compassio-coredeemptio*, sino la mención del martirio y del "dolor doblado", presentes también en Berceo con imágenes de quemazón: "Ca io fui **biscocha**, et fui **bisassada**:/ La pena de Maria nunqua serie asmada" (14cd).

El pequeño *planctus* titulado "Quis dabit", que es la pieza 169 del *Códice de Las Huelgas*, es, en rigor, una antifona litúrgica extraída del Libro del profeta Jeremías (Ier. 9.1). La lamentación de Jeremías se ha vuelto *planctus* de la Virgen, según algunos, a través de la autoría de Ogerius de Lucedio (muerto en 1214, autor de un *Planctus Beatae Virginis Mariae*)³:

Quis dabit capiti meo aquam
et oculis meis
fontem lacrimarum
ut plorem die ac nocte interfectos filios
poppuli mei?

(*Códice de Las Huelgas*, n. 169; Asensio 2001)⁴

El anonimato del yo poético, que llevó a Maricarmen Gómez Muntané (2001: 156) a afirmar la indeterminación del destinatario de este *planctus*, no debe hacernos olvidar que

² Tanto para éste como para el siguiente poema, proponemos una traducción propia: "De pie estaba la Virgen mirando la cruz/ y para padecer por cada luz,/ pero más se dolía por la suya, // Aquella estaba de pie, éste pendía,/ y lo que éste soportaba por fuera/ ésta sobrellevaba por dentro. // Por dentro es clavada en la cruz,/ dentro de sí es degollada/ la madre con la espada del cordero. // Por dentro mártir se consagra,/ por dentro toda se quema/ en un incendio de amor."

³ La obra ha sido atribuida, a lo largo de la historia, a San Agustín o San Bernardo, entre otros (Penco 1969; Capelleno 1982).

⁴ "¿Quién dará agua a mi cabeza/ y a mis ojos/ una fuente de lágrimas/ para que pueda llorar día y noche a los hijos muertos/ de mi pueblo?"



este poema se ha incluido en el *Officium de Septem Doloribus B. V. M.* y, por lo tanto, fue adoptado en la liturgia para ser puesto en boca de la Virgen y dirigirse a Jesús crucificado.

Por falta de espacio, quedan sin comentario las "Cantigas de la Pasión de Jesucristo" del *Libro de Buen Amor* (que mencionan a la Virgen, pero se detienen más bien en las etapas y elementos de la Pasión y Muerte de Cristo), y las *Fechas para la Semana Santa* de Gómez Manrique ("*Ay dolor, dolor, por mi hijo y mi señor*"), poema castellano que contiene los mismos elementos que sus equivalentes latinos de los siglos XII-XIV, y es cercano a la tradición del drama litúrgico, en el que dialogan los varios actores de la historia (María, Jesús, Juan).

Todo esto es apenas el planteo inicial de una indagación de los ricos aspectos poéticos, históricos, doctrinales y aun musicales que este corpus manifiesta. Expongo algunas sumarias consideraciones finales, que son también las proyecciones de la futura investigación:

- 1) es necesario indagar el grado de filiación o influencia mutua entre el género del *planctus* propiamente dicho y los poemas sobre los siete dolores de la Virgen;
- 2) es evidente la relevancia de la figura de San Bernardo, como personaje testigo del dolor de la Virgen (*Duelo* de Berceo), y su influencia literaria en los poemas latinos (*Planctus ante nescia*);
- 3) el "dolor doblado" es un concepto muy frecuente, que es empleado para ilustrar la cuestión doctrinal de *compassio-coredeemptio*.

En cuanto a San Bernardo, será interesante recordar que se ha vinculado al monje protagonista de la *Cantiga de Santa María* 54 con la figura de San Bernardo. En busca de una representación alfonsí de este santo, la gran estudiosa de la iconografía de las *Cantigas*, Ana Domínguez Rodríguez (2001) ha dado con un dato sumamente interesante, que conecta la obra alfonsí con la mariología cisterciense:

mis estudios sobre la Crucifixión y el Juicio Final nos han puesto en contacto con un monje cisterciense del círculo de San Bernardo. Se trata de Arnaldo de Chartres, abad de Bonneval en 1138 y muerto en 1156, que era muy amigo de San Bernardo y que, en distintos pasajes de su tratado "*De laudibus Mariae Virginis*", expone con bastante claridad la doctrina de la "*compassio Mariae*" y de la "*scala salutis*", que influyeron a mi parecer en determinadas modalidades de la Crucifixión y Juicio Final que aparecen en las Cantigas.

Pero la cuestión es mucho más compleja pues estas ideas se inspiran en los escritos de San Bernardo de Claraval (1090-1153), que es considerado como el creador del concepto de la "*Compassio Mariae*", en un sermón de la Octava de la Asunción de la Virgen, y de la doctrina sobre la intercesión de María ("*Co-redemptio*"), en el sermón sobre la Natividad de la Virgen llamado "*De aquaeductu*" (Domínguez Rodríguez 2001: 307).



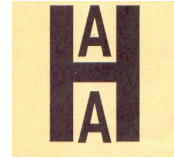
En cuanto a la *compassio-coredemptio*, punto doctrinal importantísimo contenido en los poemas, cabe considerar también que la doctrina del "martirio de María" se encontraba ya en la mariología monástica carolingia de San Pascasio Radberto (785-865), pero es con Arnaldo (o Erinaldo) de Bonneval (m. 1156) que la doctrina de la *coredemptio* adquiere su formulación más acabada, en su *Libellus de Laudibus Beatae Virginis Mariae*. La doctrina de la corredención que expone Erinaldo, proviene de la contemplación de los dolores de María a los pies de la Cruz de Jesús. En ese momento, Madre e Hijo, con una única voluntad, ofrecían a Dios Padre un sacrificio también único. En palabras de Erinaldo, el Hijo ofrecía su sangre, la sangre de su cuerpo, pero también moría la Madre en su alma, ofreciendo la sangre de su corazón (Migne 1844, vol. 189, col. 1726D-1727A).

Bibliografía

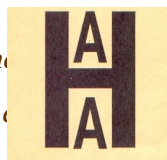
- Asensio Palacios, Juan Carlos y Josemi Lorenzo Arribas (eds.) (2001). *Códice de Las Huelgas*, Madrid, Fundación Caja Madrid - Alpuerto.
- Azáceta y García de Albéniz, José María (ed.) (1984). *Poesía cancioneril*, Barcelona, Plaza y Janés.
- Blecua, Alberto (ed.) (1992). Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*. Madrid, Cátedra.
- Blume, Clemens y Guido M. Dreves (eds.) (1886-1922). *Analecta Hymnica Medii Aevi [AHMÆ]*, 55 vols. (más índices), Reiland, Leipzig [reimpresión: Frankfurt am Main, 1961; 1978 (índices), Henry M. Bannister, ed.].
- Capelleno, M. (1982). "Codicis delle opere del beato Ogerio di Lucedio". *Bolletino storico vercellese*, 18: 177-83.
- Domínguez Rodríguez, Ana (2001). "San Bernardo y la religiosidad cisterciense en las *Cantigas de Santa María*". M. J. Alonso García y otros (eds.), *Literatura y Cristiandad. Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez*. Granada, Universidad.
- García de la Concha, Víctor (1992). "La mariología en Gonzalo de Berceo". Isabel Uría (coord.). Gonzalo de Berceo, *Obra completa*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Gómez Muntané, Maricarmen (2001). *La música medieval en España*, Kassel, Reichenberger.
- Gourmont, Rémy de (1922). *Le Latin Mystique: les poètes de l'antiphonaire et la symbolique au moyen âge*, Paris, Crès.
- Huizinga, Johan (1978) [1927]. *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza.
- Mettmann, Walter (ed.) (1986, 1988, 1989). Alfonso X, el Sabio, *Cantigas de Santa María*. Tomos I-III. Madrid, Castalia.
- Migne, Jacques-Paul (ed.) (1844-1865). Bernardus Claraevallensis, *Liber de Passione Christi et Doloribus et Planctibus Matris Ejus*. *Patrologia Latina*, vol. 182.
- (1844-1865). Ernardus Abbas Bonaevallis, *Libellus de Laudibus Beatae Mariae Virginis*. *Patrologia Latina*, vol. 189.
- (1844-1865). Paschasius Radbertus (=Pseudo-Hieronymus Stridonensis), "Cogitis me", *Epistola IX, Ad Paulam et Eustochium: "De assumptione beatae Mariae Virginis"*. *Patrologia Latina*, vol. 30.
- Nascimento, Aires A. (1979). "Um Mariale alcobacense", *Didaskalia*, IX: 339-411.
<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?portal=0&Ref=29565>



IX Congreso Argentino de Hispanistas
“El Hispanismo ante el Bicentenario”



- Penco (1969). “Ogerio di Lucedio e il *Planctus Mariae*”. *Benedictina*, 16: 126-28.
- Ramonedá, Arturo M. (ed.) (1980). Gonzalo de Berceo, *Signos que aparecieron antes del Juicio Final. Duelo de la Virgen. Martirio de San Lorenzo*. Madrid, Castalia.
- Riquer, Martí de (ed.) (1997). *Antología de Poetas Catalanes. Un mil·lenni de literatura. I. Època Medieval*, Galàxia Gutenberg-Cercle de Lectors.

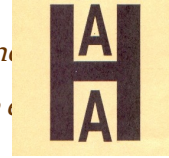


Apéndice: cuadro de algunas manifestaciones líricas del *planctus* mariano medieval en la Península Ibérica

Siglo	Obra/ Manuscrito	Autor	Poema	Incipit	Género	Tópicos y conceptos relevantes
XII- XIII	Ms. <i>Alcobacense</i> 149 (Bibl.Nac.Lisboa)	Godefridus S. Victoris	<i>Planctus ante nescia</i> [fol. 11 v]	“Planctus ante nescia”	<i>planctus</i>	Etapas y elementos de la pasión y muerte de Jesucristo
XIII		Anon. (mediados de s. XIII)	<i>Plany de la Verge</i>	“Augatz, seyós qui credets Dèu lo Payre”	<i>planctus</i>	“Dolor doblado” Exclamación: <i>Lamentaciones</i> 1.12 Dolor en el parto/ al pie de la Cruz
	<i>Duelo de la Virgen</i>	Gonzalo de Berceo	<i>AQUÍ ESCOMIENZA EL DUELO QUE FIZO LA VIRGEN MARIA EL DIA DE LA PASSION DE SU FIJO JESUCRISTO</i>	“En el nomne precioso de la Santa Reina”	<i>planctus</i> en cuaderna via (+ canto paralelístico final, “Eya velar”)	Visión de S. Bernardo Etapas y elementos de la pasión y muerte de Jesucristo “Dolor doblado” <i>Compassio-coredemptio</i> Dolor en el parto/ al pie de la Cruz
	<i>Cantigas de Santa Maria</i>	Alfonso X, el Sabio	Cantiga 50 (ms. To)	“Aver non poderia/ lagrimas que chorasse”	cantiga	Siete dolores
			Cantiga XII <i>das Festas de Santa Maria</i>	“Madre de Deus, ora por nos”	poema apocalíptico (canto sibilino) de forma litánica	Dolores de la Virgen Elementos de la Pasión y muerte de Jesucristo
XIII- XIV	<i>Códice de las Huelgas</i>		Poema 61	“Stabat iuxta Christi cruce”	<i>planctus</i>	“Dolor doblado” <i>Compassio-coredemptio</i>
		Ogerius de Lucedio?	Poema 169	“Quis dabit capiti meo aquam”	<i>planctus</i> / antífona litúrgica	Lamento de Jeremías (Ier. 9.1)
XIV	<i>Libro de buen amor</i>	Juan Ruiz, Arcipreste de Hita	<i>DEL DITADO QU'EL ARÇIPRESIE OREÇÓ A SANTA MARÍA DEL VALO DE LA PASIÓN DE NUESTRO SEÑOR IHESU CRISTO DE LA PASIÓN DE NUESTRO SEÑOR IHESU CRISTO</i>	“Omíllome Reina” (c.1046-1048) “Miércoles a tercia” (c.1049-1058) “Los que la Ley avemos” (c.1059- 1066)	oración a Santa María <i>passio Domini</i>	Etapas y elementos de la pasión y muerte de Jesucristo



IX Congreso Argentino de Hispanistas
"El Hispanismo ante el milenio"



XV		Gómez Manrique	<i>Fechas para la Semana Santa</i>	"Ay, dolor, dolor/ por mi Fijo y mi Señor"	<i>planctus/</i> elementos de drama litúrgico	Etapas de la pasión y muerte de Jesucristo Exclamación: <i>Lamentaciones</i> 1.12 Lamento de Jeremías (Ier. 9.1)
----	--	-------------------	------------------------------------	---	---	--