

FILOLOGÍA

AÑO XIII

1968 - 1969

HOMENAJE A
RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS*

"Dr. AMADO ALONSO"

(1970)

FILOLOGÍA

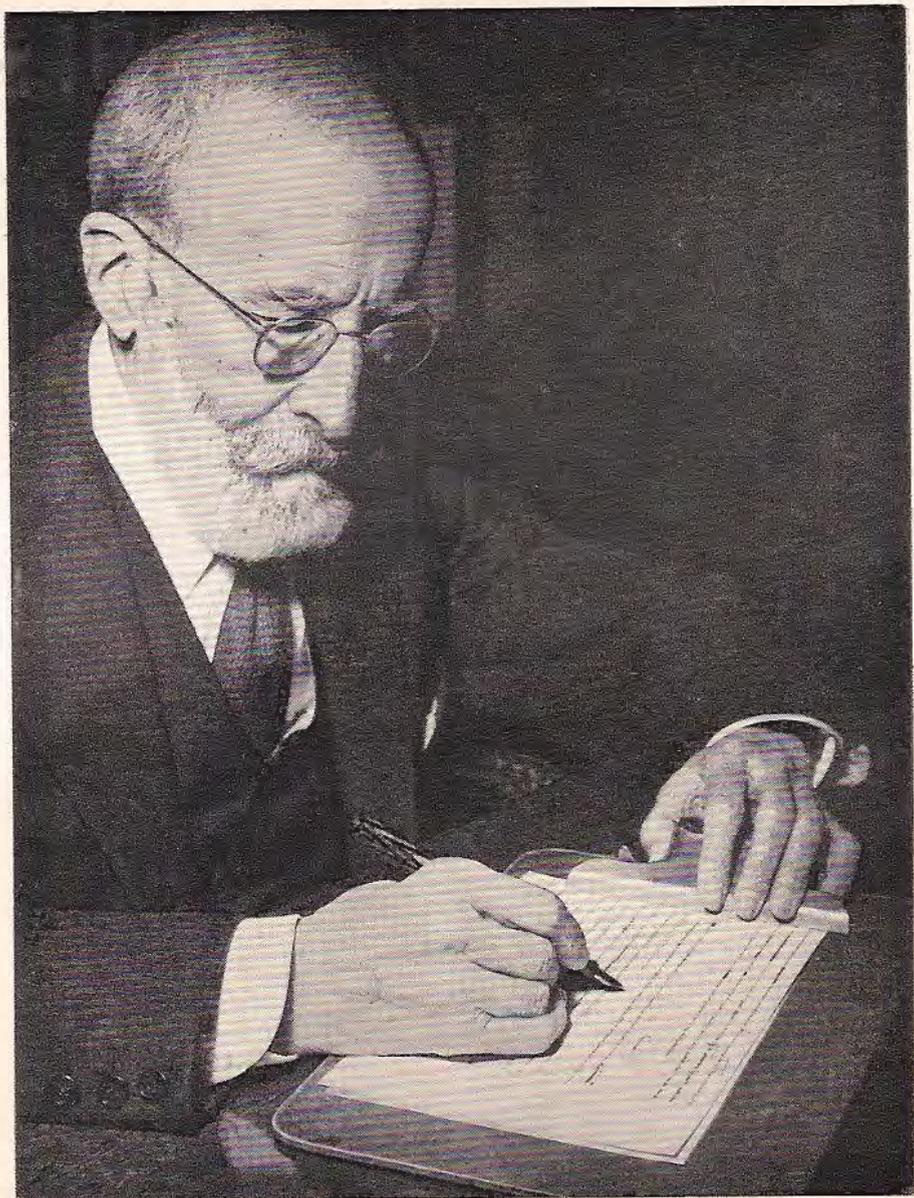
Director: FRIDA WEBER DE KURLAT

Secretaria: Celina Sabor de Cortazar

EL INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS HISPÁNICAS DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS de Buenos Aires publica la revista FILOLOGÍA. Las páginas de FILOLOGÍA darán cabida a todo lo que pueda suponer una aportación al mejor conocimiento de la lengua y la cultura hispánicas, tanto en su aspecto peninsular como -y especialmente- americano. Asimismo publicará trabajos de interés románico general. Las colaboraciones se agruparán en las secciones acostumbradas de artículos, notas y reseñas.

Agradecemos al CONSEJO NACIONAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y TÉCNICAS el subsidio otorgado para costear parcialmente la impresión de este número de homenaje.

La correspondencia editorial y de canje debe dirigirse al Director del INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS HISPÁNICAS (25 de Mayo 217, Bs. As.); los pedidos de compra y suscripción a la Oficina de Venta de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras (Independencia 3065, Buenos Aires).



FILOLOGÍA

AÑO XIII

1968-1969

HOMENAJE A DON RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL

DON RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL. EJEMPLO Y DOCTRINA

El 14 de noviembre de 1968 falleció en Madrid don Ramón Menéndez Pidal, el maestro que durante setenta años de fecunda labor marcó el rumbo de la filología hispánica. La Dirección de *Filología* ha querido que sea yo quien evoque su figura y su obra como pórtico al presente homenaje. Acepto agradecido esta distinción, dolorosa por renovar el sentimiento de orfandad, pero consoladora por la ejemplaridad científica y humana del claro varón que recordamos.

Para comprender lo que la aportación de Menéndez Pidal representa en el horizonte intelectual de España hemos de fijar la atención por unos momentos en el estado en que los estudios filológicos e histórico-literarios se hallaban en nuestro país durante el último tercio del siglo pasado. Por lo que se refiere a la lingüística el panorama no podía ser más desconsolador. Las corrientes europeas que habían creado la nueva ciencia del lenguaje —la lingüística comparativa e histórica, la dialectología— apenas habían tenido eco en España. Lo más que se daba era algún caso de conocimiento directo respecto a la obra de Raynouard y Diez, los fundadores de la lingüística románica, pero sin empuje para fomentar el estudio de las lenguas peninsulares con metodología adecuada. En Hispanoamérica la transformación de los estudios lingüísticos se había emprendido con resultados brillantísimos: a las innovaciones de Andrés Bello en la teoría gramatical, sorpresa de la primera mitad del siglo, sucedían desde 1867 las monografías

y artículos de Rufino José Cuervo sobre las variedades geográfico-sociales y la evolución del idioma, seguidas por el monumental *Diccionario de construcción y régimen*: todo ello con orientación y técnica a tono con la mejor lingüística europea de entonces. Pero en España la investigación de la lengua medieval y de nuestros dialectos estaba en manos de alemanes, franceses, suecos y algún norteamericano. Y en América los inmediatos continuadores de Cuervo eran dos alemanes, Hanssen y Lenz, afincados en Chile. Extranjeras también eran casi todas las ediciones fidedignas de nuestros textos literarios medievales.

La historia literaria contaba en España con dos maestros de singular valía. Uno era el catalán Milá y Fontanals, aireado por la influencia europea, exacto y riguroso en sus métodos, buen conocedor de la investigación folklórica; otro, discípulo suyo, era Menéndez Pelayo, figura ingente cuya visión del pensamiento y de la creación poética se hacía cada vez más amplia y profunda, enriquecida por creciente comprensión. Gracias a ello pudo asentar sobre bases firmes la historia de nuestras letras; pero interesado principalmente en problemas ideológicos y estéticos, don Marcelino concedía menor atención a las tareas filológicas: sus maravillosos *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega* no fueron acompañados por ediciones satisfactorias.

Tal era el ambiente en que se formó el joven don Ramón Menéndez Pidal. Nacido en La Coruña, pero de familia y tradición asturiana, fue en el Principado donde empezó a mostrar su vocación filológica. Conservo como preciosa donación suya el calco con que reprodujo en frágil papel apergaminado el texto del Fuero de Oviedo. En 1891 un periódico local, *El Porvenir de Laviana*, publica en su folletín "Cuentos populares de Asturias" un artículo en que don Ramón, de veintidós años entonces, daba a conocer un relato recogido fielmente de una aldeana de Pajares y estudiaba con extraordinario dominio sus antecedentes y paralelos europeos hasta entroncar con sus lejanas fuentes orientales¹.

¹ Este primer artículo de Menéndez Pidal, "La peregrinación de un cuento (la compra de los consejos)" ha sido reimpreso, con prólogo de M. Fernández Avello, en *AO*, IX (1959), 13-22.

Cuando el dialecto asturiano-leonés sólo había sido estudiado someramente por el alemán Gessner y los bables de rincones montañosos no habían sido analizados con rigor lingüístico sino por el sueco Munthe, aparecían unas excelentes *Notas* acerca del bable de Lena², firmadas por el que muy pronto había de fundar la escuela lingüística española. En Asturias se le patentizó la riqueza y complejidad de las variedades dialectales, como productos de vida y de cultura donde caracteres secularmente conservados se robustecen o atenúan ante el influjo de encontradas corrientes. La vinculación de don Ramón a Asturias fue constante y profunda. No perdió en su habla el acento asturiano. En 1965, al recobrar la palabra después de la trombosis, las primeras que pronunció fueron en bable.

En la Universidad de Madrid fue discípulo directo de Menéndez Pelayo, con quien desde entonces estuvo en comunicación fructífera para ambos. Allí conoció, a los diecisiete años, un libro que había de ser fundamental para su formación: el tratado *De la poesía heroico-popular castellana* de Milá y Fontanals. Frente a la concepción romántica que consideraba a los romances primitivos cantilenas reunidas más tarde parcialmente en cantares de gesta, Milá defendía la prioridad de estos cantares extensos, cuyo florecimiento, pujante en los siglos XI y XII, había cesado —según él— en el siglo XIII ante el desarrollo de la historiografía. Precisamente fue en el campo de las crónicas medievales donde surgió uno de los primeros grandes hallazgos de Menéndez Pidal. Se le había encomendado la catalogación de las *Crónicas Generales de España* compuestas a partir de Alfonso el Sabio; para ordenar aquella enmarañada selva era necesario precisar el contenido de cada manuscrito, su fecha y su filiación. Al examinar uno de los códices apareció ante los ojos atónitos del investigador un pasaje desconocido de cantar de gesta en su texto poético, apenas deformado al transcribir los versos a renglón seguido como si fuera prosa. Otras crónicas recogían variantes del mismo

² Se publicaron en la obra *Asturias*, dirigida por Octavio Bellmunt y F. Canella, II, Gijón, 1899, y se han reimpresso con la segunda edición de *El dialecto leonés*, Oviedo, 1962.

texto o redacciones diferentes. Así pues los cantares de gesta, que Milá creía extinguidos por el auge de las crónicas, habían continuado con vigor a lo largo de los siglos XIII y XIV; las viejas leyendas habían dado asunto a sucesivas refundiciones poéticas extensas, de las cuales habían nacido por fragmentación los romances más viejos. La nueva teoría quedó formulada con abundante material probatorio en la primera obra maestra de don Ramón, *La leyenda de los Infantes de Lara* (1896), acogida con asombro en España y fuera de ella. Por primera vez aparecía una leyenda épica en la continuidad de sus reencarnaciones a través de todas las épocas de nuestra literatura: sus orígenes, ligados a hechos históricos no conocidos, pero afincados necesariamente en el siglo X o comienzos del XI; las versiones cronísticas y los fragmentos poéticos del XIII y XIV; su tratamiento en el Romancero, en el teatro del XVI y XVII, en la tragedia neoclásica, en *El Moro Expósito* del Duque de Rivas y en la novela histórica de Fernández y González. La solidez de la obra hizo posible que Menéndez Pidal volviera a publicarla treinta y ocho años después en reimpresión fotográfica, con sólo incorporar como adición un descubrimiento suyo de 1927: el entronque de la leyenda con la prisión por Alhákem II de unos embajadores castellanos que el conde Garcí Fernández había enviado a Córdoba, para tratar paces, en 974, al tiempo que atacaba la frontera musulmana de Deza. Coincidencia sorprendente: gestas y romances castellanos fechaban en una víspera de San Cebrián, esto es, un 13 de septiembre, el viaje o la llegada a Córdoba del moro Alicante, que llevaba las cabezas de los siete infantes muertos en Almenara, no lejos de Deza, reconocidas luego por su padre prisionero; según el historiador árabe Ben Hayyán, la noticia de la incursión fronteriza de Garcí Fernández llegó a Córdoba el 12 de septiembre³. La tradición poética y el dato historiográfico, mutuamente ignorados por espacio de nueve siglos y medio, vinieron a confluír en el saber portentoso del único investigador

³ *La leyenda de los Infantes de Lara*, 2a. ed., en *Obras completas*, I, 1934, p. 458.

capaz de relacionarlos. El estudio de otra leyenda épica, la del abad don Juan de Montemayor, ampliaba en 1903 el cuadro de las gestas tardías.

*

* *

En 1899 había ganado por oposición la cátedra de Filología comparada de las lenguas latina y española de la Universidad Central de Madrid. Su labor docente fue acompañada por una tarea de ingente investigación lingüística, emprendida —como ya se ha dicho— sin contar con precedentes españoles. Menéndez Pidal tuvo que importar los métodos y técnica que tanto fruto estaban dando en Europa y aplicarlas al material que iba reuniendo mediante la exploración conjunta de los documentos antiguos y los dialectos actuales. Obligado por la urgencia de poseer datos seguros y ordenarlos conforme a directrices eficaces, se abstuvo de formular teorías durante muchos años. Recelando la retórica tanto como la improvisación del aficionado, se impuso además un ascético rigor metodológico y expositivo. Así, al editar la *Disputa del alma y el cuerpo* y el *Auto de los Reyes Magos* (1900), el *Poema de Yúsuf* (1902), la *Razón de Amor* (1905) y la *Primera Crónica General de España* (1906), establece las lecturas con la mayor exactitud paleográfica y la mejor crítica textual disponible; pero se abstiene de entrar en sus problemas literarios. De igual modo, el *Manual de Gramática histórica española* (1904) está dentro de la más exigente fidelidad a las normas de los neogramáticos, con escueta y objetiva presentación de hechos agrupados según los cambios comunes que representan. En la primera edición solo incluye las palabras cuya evolución no fue determinada o desviada por factores culturales: latinismos y voces sabias ni siquiera tienen cabida en notas al pie de página. Sin embargo podemos observar que no hay declaración alguna de positivismo teórico: el autor ofrece el esqueleto necesario para que el cuerpo se sostenga, pero no identifica esqueleto y cuerpo, ni menos esqueleto y vida. En este sentido es significativo el con-

traste entre el *Manual* y la magna edición del *Cantar de Mío Cid*, que premiada ya por la Academia en 1893, era entonces objeto de reelaboración y no se publicó hasta 1908-1911. La edición del *Cantar* apoya su minuciosa crítica textual en la exploración directa de los lugares donde se sitúa la acción del poema, en detenido estudio métrico y en el testimonio de las crónicas medievales donde se prosificaron el *Cantar* o sus refundiciones. Su Gramática se remansa en la discusión de las muchas dificultades que el texto conservado plantea, justifica las restauraciones propuestas, y en vez de limitarse, como el *Manual*, a la fonética y morfología, contiene la más completa sintaxis del español medieval que poseemos hoy, al cabo de sesenta años. Pero quizá la novedad mayor esté en el Vocabulario, enriquecido con nutridísimo repertorio de noticias sobre los personajes históricos mencionados en la obra, y sobre el vestido, armas, costumbres e instituciones españolas del siglo XI. Schuchardt y Meringer practicaban el estudio conjunto de palabras y cosas para que la dialectología reflejase la auténtica realidad de las hablas locales y las encuadrase en su situación vital; Menéndez Pidal utilizaba método semejante para vivificar un texto poético casi ocho veces secular.

En cambio no se atiende al patrón de *Wörter und Sachen* su monografía sobre *El dialecto leonés* (1906), cuya novedad se proyectaba en otro sentido: mostraba en impresionante conjunto la diacronía y el estado presente de un vasto dominio lingüístico subdividido en infinitas variedades, con áreas diferentes para cada rasgo distintivo, con pluralidad de soluciones en conflicto dentro de cada zona o lugar, con diversa penetración también de la lengua oficial. Al Norte del Duero, donde las hablas dialectales tuvieron su cuna, forman abanico las líneas divisorias de fenómenos comunes con el gallego y portugués; al Sur del Duero, donde los dialectos del Norte fueron llevados por los avances de la Reconquista, la divisoria es una y tajante. Diez años más tarde, al reseñar un estudio de Grier⁴, mostró Menéndez Pidal la misma disposición en las isoglosas de la frontera catalano-

⁴ *RFE*, III (1916), 73-88.

aragonesa, que separadas entre el Pirineo y Benabarre, convergen al Sur en haz único; también aquí las áreas distintas para cada fenómeno pertenecen a territorios donde nacieron las variedades del catalán y el aragonés, con ancha zona de transición, mientras que la frontera única corresponde a tierras de reconquista posterior. Por otra parte, la cuestión de los límites dialectales se entrelazaba con la de la huella lingüística de las divisiones eclesiásticas, herederas de las administrativas romanas, que a su vez solían corresponder a fronteras de pueblos primitivos; así Menéndez Pidal había explicado el leonesismo de Miranda de Duero, perteneciente durante dos siglos a la diócesis de Astorga, aunque después formase parte del reino de Portugal⁵; en cambio rechazó la hipótesis de Griera sobre el supuesto influjo del obispado de Roda y el condado de Ribagorza en esta región, carente de unidad lingüística y atravesada por “un importante límite étnico, político o comercial que hay que buscar en la época antigua”⁶. Si lingüísticamente es Ribagorza comarca intermedia entre el catalán y el aragonés, políticamente mantuvo frecuente relación con Aragón, Navarra y Castilla, según probaba Menéndez Pidal con abundantes noticias; para él era evidente ya la relación que liga los hechos de lenguaje con los de la historia general.

*

* *

El estudio de la épica había atraído hacia las tierras castellanas el interés del joven maestro. En los pueblos del Alfoz de Lara había buscado reliquias que recordasen la terrible leyenda de odios y venganzas. La ruta del Cid hacia su destierro y las de los personajes cidianos de Valencia a Castilla fueron recorridas por don Ramón en compañía de su mujer, doña María Goyri, alumna suya poco antes. Fue su viaje de bodas. Este conocimiento directo del austero solar castellano, recorrido en diligencia, en caballería o a pie, para evocar la herencia del pa-

⁵ *El dialecto leonés*, § 2,2.

⁶ *RFE*, III, 84.

sado, respondía al mismo afán que impulsaba a Unamuno, Baroja y Azorín a contrastar pensamientos y sentires con los solitarios roquedales o la humilde verdad cotidiana de los pueblos. Era sed de encontrar la España auténtica. En ese viaje tuvo lugar otro hallazgo decisivo y memorable: el de la pervivencia del Romancero en la tradición oral castellana. Hasta entonces se habían recogido romances viejos cantados o recitados por gentes del pueblo en Asturias, Galicia y Portugal, Cataluña, Extremadura y Andalucía, así como entre los judíos sefarditas de los Balcanes; pero no en Castilla, y esta aparente ausencia hacía pensar a los eruditos que en la cuna del Romancero el pueblo había perdido la memoria de él. Tal opinión quedó desmentida cuando doña María, conversando en Osma con una lavandera, recitó el romance de la Boda estorbada, que, reconocido por la lavandera, dio lugar a que ésta cantase otros, entre ellos uno, desconocido hasta entonces por los historiadores de la literatura, que contaba la muerte de don Juan, el príncipe heredero de los Reyes Católicos. Y la narración mencionaba circunstancias tan veraces y precisas que revelaban sin duda posible que se trataba de un relato noticiero, difundido a raíz de los hechos. La página inolvidable en que don Ramón, cincuenta y tantos años después, cuenta el episodio de la lavandera, termina así: "Aquel romance nuevamente descubierto hablaba muy alto a favor de la fidelidad con que la tradición romancística se conservaba en aquel corazón de Castilla, donde se creía totalmente decaído el antiguo espíritu épico"⁷.

Este episodio muestra, además, la ejemplar colaboración de los dos esposos, prolongada hasta la muerte de doña María en 1954, después de cumplir sus ochenta años. Aquella mujer admirable, parca en palabras, impuso en el hogar un carácter de laboriosidad severa no reñida con notas cordiales. Poseía clara inteligencia y gran capacidad organizadora. Su sentido de la realidad alivió a don Ramón de las preocupaciones materiales y de las solicitudes menores del vivir diario, permitiéndole consa-

⁷ *Romancero Hispánico*, II, 1953, pp. 291-2.

grarse por completo a la tarea intelectual. Entusiasta coleccionadora de canciones y romances tradicionales, puso orden en el inmenso acopio de versiones que el matrimonio logró reunir. Dirigió las enseñanzas de lengua española y literatura en la Sección Preparatoria del Instituto Escuela, introduciendo en ellas el amor a la tradición literaria medieval y popular. Esta orientación, fielmente conservada en el colegio Estudio, fundado más tarde por Jimena su hija, ha alcanzado con mayor o menor intensidad a todos los centros estatales y a muchos privados donde hoy se educa a niños y adolescentes españoles. Fue autora de valiosos artículos sobre don Juan Manuel y los cuentos medievales, el Romancero, pasajes del *Quijote*, Lope de Vega, etc.; dejó preparada una edición del *Conde Lucanor* y, en colaboración con su marido, publicó otra de *La Serrana de la Vera* de Vélez de Guevara, con estudio y notas inmejorables.

Al descubrimiento de la tradición romancística de Castilla siguió el de la hispanoamericana. Aprovechando un viaje para arbitrar en un pleito fronterizo entre Ecuador y Perú, Menéndez Pidal registró la existencia de romances varias veces seculares en la tradición oral del Perú, Chile, la Argentina y el Uruguay (1905). En 1907 pudo añadir doscientas versiones sefarditas más, recogidas en Marruecos, Orán y los Balcanes. Coronación de este período son las conferencias que dio en la Columbia University de Nueva York sobre *El Romancero Español* (impresas en 1910); y en la Johns Hopkins de Baltimore sobre *La epopeya castellana* (publicadas en versión francesa en 1910; en español, en 1945), donde formulaba por primera vez su teoría sobre los orígenes de la épica española, dándola como directamente emparentada con el fermento germánico traído por los visigodos e independiente de la francesa; y como años atrás había hecho con la leyenda de los Infantes de Lara, presentaba el desarrollo y tratamiento de los principales temas épicos a lo largo de toda nuestra literatura.

Al rayar en los cuarenta años don Ramón Menéndez Pidal era ya un maestro respaldado por una obra inamovible, y que se hallaba en la plenitud de facultades y entusiasmos necesarios para formar escuela. Por fortuna para España, el Estado le proporcionó medios para lograrlo. A la creación de la Junta para Ampliación de Estudios en 1907 siguió en 1910 la del Centro de Estudios Históricos. Director de la Sección de Filología, don Ramón lo fue después de todo el Centro. La labor que llevó a cabo en su magisterio sólo admite comparación con la de Cajal en biología. Recordaré —repetiendo palabras escritas hace años⁸— lo que significaba para un aprendiz de filólogo entrar en relación con Menéndez Pidal y sus primeros discípulos. La Facultad de Filosofía y Letras madrileña era vieja, desesperantemente vieja; en el caserón de San Bernardo las Humanidades se reducían a anticuadas gramáticas sin humanidad. Aquella osamenta petrificada se resistía a toda innovación, y así se mantuvo hasta que el inolvidable decanato de García Morente introdujo, por breves años, afanes de superación y esperanzas. Hasta entonces el Centro de Estudios Históricos ofreció un ambiente radicalmente distinto al de la Universidad. Era un ambiente de trabajo alegre porque se sabía bien orientado. Sus primeros resultados saltaban a la vista: publicaciones que inmediatamente ganaban la estimación de los mejores, en España y en el extranjero. No conocí los tiempos iniciales del Centro. Cuando empecé a frecuentarlo estaba instalado en un modesto hotelito de la calle de Almagro, hoy desaparecido. Lo rodeaba un descuidado jardín, grato en su abandono: desde las mesas cubiertas de libros la mirada podía descansar en el cielo a través de las ramas, y al oído del lector llegaba el canto de los pájaros. Clases y despachos estaban amueblados con austeridad pareja a la del edificio. Total ausencia de alfombras. En el despacho de don Ramón, soleado por amplio ventanal, había dos butacas y un sofá de mimbre. Pero, en cambio, se había logrado reunir en pocos años una biblioteca especializada, nutrida y eficaz. Allí iban los futuros

⁸ *BRAE*, XXXIX (1959), 24-25.

historiadores del arte para formarse guiados por don Elías Tormo y don Manuel Gómez Moreno. Allí acudía el estudiante de Letras con vocación atraída por la noble fogosidad de Américo Castro o la templada firmeza de Navarro Tomás, los dos maestros jóvenes. De vez en cuando se veía pasar la figura del Director, que dejaba tras de sí una estela de respeto. Y un día tenía lugar el encuentro decisivo: el sabio admirado, el maestro de maestros, era un hombre de extraordinaria sencillez, escuchaba afable y corregía con paciencia. No regateaba su ayuda: enriquecía con datos e ideas los artículos primerizos del neófito y acertaba a contagiarse su voluntad laboriosa. Tuve el privilegio de trabajar bajo su dirección nueve años, durante los cuales recibí la enseñanza del rigor científico más exigente y de la más generosa cordialidad.

En el Centro de Estudios Históricos daba don Ramón su curso universitario de Filología Románica. No era profesor brillante: nada menos espectacular que aquellas clases en que, provisto de abundantes papeletas, hablaba sin alzar la voz ante la veintena de alumnos que venían a doctorarse en Madrid, procedentes de toda España. Pero aquella sencillez, extremada hasta la modestia, no podía ocultar un hecho excepcional en la universidad española de entonces: el sabio maestro de fama universal ofrecía a la clase las primicias de sus investigaciones, y estimulaba la cooperación activa de los estudiantes en verdadera labor de seminario.

En 1914 empezó a publicar el Centro la *Revista de Filología Española* y cada uno de sus números traía una sorpresa, debida muchas veces a las aportaciones del Director: poemas desconocidos del siglo XIII, como *Roncesvalles* (1917) y *Elena y María* (1914); artículos escalonados durante veintidós años como *Poesía popular y Romancero* (1914-16), *Sobre geografía folklórica, ensayo de un método* (1920), *Relatos poéticos en las crónicas medievales* (1923), y tantos más. La labor conjunta de sus discípulos permitió reunir un nutrido fichero para un vocabulario medieval, así como la colección de 372 escrituras de todo el reino de Castilla, correspondientes a los siglos XI al XV, que formaron

el primer tomo de los *Documentos Lingüísticos de España* (1919). Todo ello sin retrasar la gran cosecha de libros personales: en 1920 los *Estudios literarios* agrupaban con otros los discursos pronunciados al ingresar en la Real Academia Española (*El condenado por desconfiado*, 1902), en la de la Historia (*La Crónica General de España*, 1916), y al inaugurar en el Ateneo, como Presidente suyo, el curso 1919-20 (*La primitiva poesía lírica española*). En 1924 *Poesía juglaresca y juglares* presentaba con la animación de la novela más atrayente la vida literaria de la Edad Media en la varia actividad de sus más caracterizados agentes creadores. En ese mismo año y en 1925 *El rey Rodrigo en la literatura* y la *Floresta de leyendas heroicas* añadían a la historia de nuestra epopeya un capítulo fundamental: la leyenda nacida entre las facciones hispanogodas del Ándalus para explicarse el hundimiento del reino toledano al empuje de la invasión árabe.

*

* *

En 1926 aparece una de las obras más geniales de don Ramón, sus *Orígenes del español*. En ellos la conexión entre la evolución lingüística y la historia se formula como amplia teoría. El estudio de las divergencias regionales observables en los documentos peninsulares de la alta Edad Media le llevó a presentar los hechos lingüísticos en íntima conexión con sus concomitantes literarios, jurídicos, políticos y sociales: sólo así descubrían su auténtica significación. De este modo se evidenció que un mismo espíritu actuaba en la constitución social de Castilla, revolucionaria a causa del predominio ejercido por los hombres libres; en la rebeldía del naciente condado frente al tradicionalismo neogótico de León; en el cultivo de la epopeya, y en el carácter innovador del dialecto castellano. De igual suerte resultaron inseparables la expansión —territorial y espiritual— de Castilla y la propagación de sus peculiaridades lingüísticas. Sin el menor asomo de simbolismo romántico, pero sí con la penetración clarividente de quien sabe calar en lo más hondo del ser y el proce-

der de las entidades históricas colectivas, Menéndez Pidal señaló en cada preferencia fonética, gramatical o léxica un índice de la actitud vital mantenida por la comunidad histórica respectiva. El análisis minucioso y documentado de cada fenómeno permite al autor asentar principios básicos sobre la lucha de tendencias innovadoras y tradicionales en las épocas primitivas, y en general en toda la vida del lenguaje. Así le vemos construir, sobre el firme cimiento de copiosos y seguros datos, una estructura del más alto valor doctrinal. Frente al positivismo, que entendía el devenir de las lenguas como ciega evolución, y frente al idealismo de Benedetto Croce y Karl Vossler, que solo veían en el lenguaje el factor estético, Menéndez Pidal presenta una concepción más integralmente humana, que encuadra los hechos lingüísticos entre las formas de vida y de cultura.

No cabe aquí exponer todos los aspectos de la historia lingüística y política de España que aparecen iluminados con nueva luz en este libro extraordinario; pero sí destacar algunos principios básicos, de validez general para la lingüística, que en él se formulan por primera vez, respaldados con ingente documentación. Ante todo, frente a la negativa de los dialectólogos, Menéndez Pidal afirma la existencia de leyes fonéticas. Es cierto que cada palabra tiene su propia evolución: en *carraira* se normalizó el resultado *carrera* antes que *vega* para *vaica*, y *vega* antes que *ferrén* para *ferraine* (< *farragine*) o *merino* para *mairino* (< *maiorinu*). El uso castellano del siglo XI prefería ya decididamente *carrera* y *otero*, mientras mantenía *veiga* y alternaba *ferraine* y *ferrein*, *mairino* y *meirino*. Pero "todas esas palabras que tienen una historia tan distinta han venido con el tiempo a una solución común, que transformó su *ai* en *e*... Todas son llevadas por la misma corriente, como multitud de hojas caídas en un río; cada hoja sigue su curso especial, tropieza acaso con obstáculos que la desvían, la retrasan o la detienen, pero todas están sometidas a la misma fuerza, ora las arrastre, ora solamente las empuje"⁹. Ahora bien, la ley lingüís-

⁹ *Origenes*, 3a. ed., 1950, § 112.

tica “no se establece sobre hechos *naturales*, sino sobre hechos *históricos* perfectamente individualizados que no han ocurrido más que una vez en el curso de los siglos”; al proclamarlo así. Menéndez Pidal rompe con el evolucionismo naturalista de Schleicher y los neogramáticos, y sitúa la lingüística entre las ciencias del espíritu.

Otro principio de máximo alcance: “Hay que desechar la falsa creencia de que los cambios lingüísticos se realizan rápida- y casi momentáneamente, a modo de una revolución decidida y arrolladora”¹⁰. No ocurren en el transecurso de dos o tres generaciones: tras lenta gestación avanzan poco a poco a lo largo de los siglos, abriéndose camino frente a resistencias poderosas. Desde el siglo IX en la Castilla cántabra y desde el X en la Rioja, se registran ejemplos escritos de *f* inicial sustituida por *h* (*Haeto* < *fagetu*, *Haças* < *fascia*) u omitida por completo (*Ortiça* < *Forticius*, *Oçe* < *fauce*). Obedecen a igual repugnancia que el vasco y el gascón manifiestan por la fricativa labiodental; y atestiguan en los primeros tiempos documentados de la Alta Edad Media un fenómeno que arranca de los contactos iniciales del latín con las lenguas prerromanas de estos territorios. Pero la lengua escrita apenas lo recogió hasta muy entrado el siglo XIV salvo en excepciones debidas a ignorancia o descuido; en el XIV y la mayor parte del XV sigue dominando la *f* en la lengua notarial, aunque con alguna tolerancia para la *h*; solo a fines del XV y comienzos del XVI la presión culta cede ante el empuje del uso familiar. Este impone en Castilla la Vieja la omisión total, mientras Toledo, Extremadura y Andalucía, menos avanzados en este caso, continuaban sustituyendo la *f*- inicial por *h* aspirada. Todavía pasa más de un siglo antes que la aspiración desaparezca en Toledo y gran parte del Oriente andaluz. El cambio fonético iniciado con la romanización de Cantabria tarda más de quince siglos en consumarse.

¹⁰ *Ibidem*, § 112.

En ese largo período en que la norma conservadora mantenía la *f* y apenas dejaba aflorar alguna cacografía con *h* u omisión total, el cambio permaneció en "estado latente". Igual ocurrió con el paso de *-iello* a *-illo*, atestiguado en Burgos desde el siglo X, pero no tolerado hasta el XII y no triunfante hasta fines del XIV. La evidencia del "estado latente" en casos como estos, donde tiene comprobación documental, autoriza a admitirlo en otros para los cuales carecemos de testimonio escrito, como son muchos fenómenos de sustrato. La doctrina del estado latente no es comodín para justificar hipótesis arriesgadas, sino simple reconocimiento de que la documentación y noticias que poseemos son insuficientes. Las investigaciones de Menéndez Pidal en el campo literario le habían llevado a descubrir hechos cuya existencia se venía negando; así la perduración de cantares de gesta como género vivo en los siglos XIII y XIV; así también el canto de romances viejos en la Castilla actual, ignorado por los folkloristas del XIX.

Esencial en la vida del lenguaje es la existencia de normas que se entrecruzan y contienden. Cuando las lenguas son ya adultas, la mayor conciencia de quienes las hablan o escriben impone a corto plazo criterios estabilizadores; pero en las épocas primitivas y en los hables actuales la pugna entre unas soluciones y otras es más libre y duradera, con mayor indecisión. La acción de una cultura borrosa se deja ver en arcaísmos largamente sostenidos y en innumerables ultracorrecciones; pero no obstante su inseguridad, es capaz de provocar reacciones que impiden la generalización de cambios ya en marcha: la transformación del grupo *al* + consonante en *o* se cumple en *altariu* > *otero*, *calce* > *coz* y tantos más, pero no en *allare* > *altar*, salvado por el cultismo eclesiástico, ni en *calcea* > *calça*, prenda de vestir señorial. "Por tanto el paso de *al* + consonante a *o* no se constituyó como ley fonética regular; fue una ley abortada por una influencia perturbadora en contra, que la llenó de excepciones"¹¹.

¹¹ *Ibidem*, § 21_{7c}.

Tales son las principales enseñanzas de este libro en que Menéndez Pidal presentó la más sólida aportación documental para la historia de un dominio lingüístico en una época dada, y a la vez la más amplia, compleja y profunda construcción doctrinal sobre la vida del lenguaje.

*
* *

El reconocimiento universal ganado por su obra le hizo ser nombrado doctor "honoris causa" por las universidades de Toulouse (1921), Oxford (1922) y París (1924). En 1925, cuando tenía cincuenta y seis años y estaba imprimiendo los *Orígenes del español*, fue elegido Director de la Real Academia Española. Y en 1925-6 se le ofreció un Homenaje al que contribuyeron 133 filólogos e historiadores, más de la mitad extranjeros, distribuido en tres gruesos volúmenes. Tras este momento de triunfo y consagración, un desprendimiento de retina puso en grave peligro su vista. Interrumpidos los trabajos en curso, el Romancero entretuvo y salvó de impacencias a su máximo conocedor. Así surgió en 1928 la deliciosa *Flor nueva de romances viejos*, dedicada "a Jimena, que Antígona de mi ceguera transitoria, recreó mis días de tedio, llevándome a sacar del olvido este Romancerillo, que estaba hacía muchos años arrumbado". Allí se reunían las más vigorosas muestras de la herencia épica, las de la inspiración fronteriza y las más exquisitas creaciones del romancero novelesco y lírico, seleccionadas y corregidas hasta la perfección sin detrimento de su peculiar lozanía. Al establecer el texto entre las diversas variantes, el colector recabó para sí la misma libertad que habían tenido sus predecesores del siglo XVI, justificada por el hecho de ser "el español de todos los tiempos que haya oído y leído más romances".

El estudio de la epopeya y el de las lenguas peninsulares en la época de su formación habían llevado a Menéndez Pidal a entrar en el campo de la historia, identificando personajes épicos con los hasta entonces oscuros firmantes de alguna escritura

notarial, trazando paralelos entre la narración histórica y la juglaresca, o iluminando una con la luz proyectada por la otra. *Historia y epopeya* (1934) fue el título con que agrupó estudios sobre Garcé Fernández y la Condesa traidora, sobre el asesinato del Infant García por los Velas, sobre Alfonso VI y sus amores con Zaida, origen de la leyenda de Maynete y Galiana: todos están "guiados por un doble fin, literario e historial". Pero la obra histórica de mayor empeño fue *La España del Cid* (1929). La figura histórica del héroe castellano había sido deformada por atenerse sus enjuiciadores modernos al testimonio de los historiadores árabes, para quienes era temible enemigo. Menéndez Pidal rehabilita al Cid poniendo de relieve su genialidad política y guerrera, su lealtad a Alfonso VI, y las consecuencias decisivas que para el curso de la Reconquista tuvieron la resistencia y victorias de Rodrigo frente a los almorávides. La obra rebasa los límites de la biografía apologética al dar una visión completa del siglo XI español y sus antecedentes: la idea leonesa del Imperio hispánico, su crisis con el triunfo de la dinastía navarra, y su restauración con Fernando I y Alfonso VI; la contienda entre la tradición hispánica y el europeísmo cluniacense; la invasión almorávide, que pone fin al protectorado cristiano sobre los reinos de taifas. Y remontándose a consideraciones sobre la Reconquista, el carácter de la sociedad castellana y los frutos tardíos de su cultura esboza ideas generales directrices que pronto habían de tener formulación más completa.

El héroe y su historiador, unidos por el rasgo común de la medida, se habían encontrado para no separarse nunca. Al comenzar su carrera filológica don Ramón había abordado la monumental edición del poema cidiano. Tarea de su plenitud fue vindicar ante la historia a Ruy Díaz de Vivar. Después siguió añadiendo nuevos datos en apoyo de su sólida construcción y replicando contundentemente a quienes volvían a la idea del Cid condottiero. Cada nueva edición de *La España del Cid* aparece enriquecida con noticias y refuerzos insospechados, algunos aclaratorios también para el poema. Uno de los últimos trabajos con que don Ramón renovó la historia de la épica española fue

el que muestra la existencia de dos juglares distintos en la composición de las primitivas gestas cidianas: un primer juglar de San Esteban de Gormaz, más cercano a los hechos narrados, tanto en el tiempo como en la fidelidad histórica, y otro el de Medinaceli posterior en unos treinta años, que refunde la versión originaria y añade episodios novelescos o patéticos.

La unión espiritual de don Ramón y su héroe tuvo su consagración en uno de esos azares increíbles con que la realidad excede a la imaginación más acalorada. Hace un año se recibió en la Real Academia Española una carta inverosímil de Camilo José Cela. La condesa Thora Darnel Hamilton quería entregar a España una reliquia del Cid, un hueso del cráneo llevado a Francia, con todos los restos del héroe en 1808. Uno de los explotadores, M. Delamardelle, lo había regalado al bisabuelo de la condesa, M. de Labensky, según inscripción que consta en el mismo hueso. Por intervención de Cela la reliquia fue depositada en la Academia el 7 de marzo, para llevarla a don Ramón el día 13 con ocasión de su cumpleaños, el último que cumplió. Sentado en su sillón de ruedas, casi paralizado el cuerpo, pero no el espíritu, recibió con alegría a una comisión de académicos, y con extraordinaria lucidez nos dedicó frases inequívocamente destinadas a cada uno; y cuando le hablamos de la reliquia y se la enseñamos, guardó conmovedor silencio y la besó devotamente.

*
* *

En los años que median entre *La España del Cid* y el final de la guerra civil española, esto es, entre los sesenta y setenta años de su edad, Menéndez Pidal orienta su interés en cuatro direcciones. Preparar una historia de la épica española y un estudio general del Romancero; y así, a la vez que remoja y amplía los libros y artículos juveniles sobre los Infantes de Lara, el Infant García y el Abad don Juan de Montemayor, publica *La forma épica en España y en Francia* (1933) y *Supervivencia del poema de Kudrun* (1933); y reúne en las *Reliquias de la*

poesía épica española un corpus de textos poéticos, prosificaciones y resúmenes cronísticos indispensable para la investigación posterior. En segundo lugar emprende una historia de la lengua española, con atención creciente por su elaboración literaria; de ella anticipa en 1933 *El lenguaje del siglo XVI*, y de ella deriva *La lengua de Cristóbal Colón* (1940). El tercer campo de su actividad es la literatura de los siglos de Oro: a los anteriores estudios sobre *Un aspecto en la elaboración del "Quijote"* (1920), *El Condenado por desconfiado*, don Juan y Vélez de Guevara, se añaden ahora otros sobre Lope de Vega (1935) y sobre *El honor en el teatro español* (1937). Por último la historia general se sitúa en el primer plano de su interés; y es en este dominio donde se advierte mayor ampliación de horizontes.

Las consideraciones generales que cierran *La España del Cid* muestran ya la preocupación por descubrir constantes a lo largo de la historia española. Tal preocupación se convierte en eje de los estudios con que prologó cada uno de los primeros volúmenes de la *Historia de España* publicada por Espasa-Calpe y dirigida por él. En la introducción a la *España Romana* (1935) la idea central es la de una continuidad con la España posterior, continuidad manifiesta en repetido anticipo de actitudes. Para Menéndez Pidal, Lucano anuncia el verismo de la epopeya medieval española y de *La Araucana* de Ercilla; Marcial prefigura aspectos de la picaresca; Prudencio, el realismo de la pintura y escultura sagradas en nuestros artistas de los siglos XVI y XVII; Osio y San Dámaso adoptan frente al arrianismo posturas semejantes a las sostenidas por los teólogos españoles en Trento frente a la Reforma luterana. Por otra parte Menéndez Pidal hace hincapié en el influjo de las provincias romanas dentro del Imperio, y concretamente en la hispanización de Roma. Es que ya entonces se siente atraído por la proyección de los españoles y lo español en el mundo. En *El lenguaje del siglo XVI* (1933) trata rápidamente, casi de pasada, la serie de cambios fonéticos que transformaron el consonantismo del español medieval en el moderno, mientras concentra la atención en los ideales de lengua y en los fenómenos de estilo; pero la novedad mayor

es el relieve que da a préstamos del español al italiano, como *grandioso*, *desenvoltura* y *sosiego*, que representan conceptos estimativos y comportamientos propios de los españoles de entonces; y también al prestigio logrado en Europa por la lengua española, convertida pasajeraamente en lengua universal por obra de Carlos V. De igual modo en *Lope de Vega: el arte nuevo y la nueva biografía* (1935) ocupa lugar destacado la resonancia del teatro de Lope en Italia, Flandes y Francia; y en *Poesía árabe y poesía europea* (1937-38) demuestra la difusión de la *muwassaha* y *zéjel* andalusíes por la España cristiana, Occitania, tierras de lengua de oil e Italia, así como rasgos temáticos de la poesía amatoria árabe en la lírica de los trovadores provenzales, corroborando en parte y precisándola, la tesis de Julián Ribera.

*

* *

La guerra civil no interrumpió la espléndida cosecha intelectual de don Ramón, pero lo situó en circunstancias muy distintas. Disgregado el Centro de Estudios Históricos, donde había ejercido su más directo magisterio, la penosa diáspora deja fuera de España a los más destacados componentes de la escuela. Don Ramón pasa más de dos años en Francia, Cuba y Nueva York; la hospitalaria acogida que recibe no mitiga su dolor ante la tragedia española ni logra poblar su íntima soledad. También le esperaba soledad al regresar a España en 1939. Apartado de la Academia Española hasta 1947, y al margen siempre del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, volvió al trabajo sin más colaboración que la hogareña: doña María, sus hijos Jimena y Gonzalo, algún fiel discípulo como Manuel Muñoz Cortés. Algo aliviaron su aislamiento el Instituto de Estudios Políticos y más tarde el de Cultura Hispánica por iniciativa de Joaquín Ruiz Giménez. Refugiado en su tarea se consagra a las grandes empresas. Termina la redacción de la *Historia de la épica española*, aunque no la publica, en espera de una última revisión que no llegó a hacer; pronto verá la luz. Lo que sí aparece es, en

1945, la versión en nuestra lengua de *La epopeya castellana a través de la literatura española*, con retoques y adiciones; en 1951, las *Reliquias de la poesía épica*, ampliadas con relatos que, como el de Alfonso III sobre la batalla de Covadonga, adelantan en siglos los comienzos de la epopeya tradicional española. Y en 1955 *Los godos y la epopeya*, que viene a reforzar la teoría de sus orígenes germánicos.

El crecimiento de versiones romancísticas antiguas y modernas conocidas, así como la aparición de estudios con nuevos puntos de vista sobre las baladas europeas (el de W. J. Entwistle sobre todo), reclamaban una exposición, completa y puesta al día, de las doctrinas pidalianas sobre la poesía tradicional, así como sobre los orígenes y evolución del Romancero. Tal fue la contenida en los dos tomos de *El Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia* (1953). La conmemoración del IV Centenario cervantino en 1947 da ocasión para dos artículos relacionados con temas épicos y romancísticos: *Cervantes y el ideal caballeresco* (1948) y *Cervantes y la epopeya* (1950). También está ligado a la épica el panorama *Caracteres primordiales de la literatura española* (1949)¹², donde Menéndez Pidal destaca especialmente los que responden a un arte mayoritario, mantenedor de formas de versificación poco artificiosas, amigo de la improvisación, abundante en anonimias, refundiciones y variantes, poco amigo de la fantasía y capaz de sacar maravillosos frutos tardíos de lo que en Europa, tras largo cultivo, había quedado ya sin savia.

*

* *

En el dominio de la lingüística histórica, la atención de Menéndez Pidal se dirigió en esos años hacia las lenguas de la

¹² La primera versión fragmentaria se había publicado en francés en 1916 y en español en 1918 (*Blí*, XX, 205-282). En 1949, muy ampliada, se publica como introducción a la *Historia de las Literaturas Hispánicas* dirigida por Guillermo Díaz Plaja.

Hispania prerromana. De antiguo le venía tal interés. Ya en 1918 su artículo *Sobre las vocales ibéricas E y Ç en los nombres toponímicos* había mostrado la abundancia y extensión de topónimos vascos a todo lo largo del Pirineo, especialmente en las actuales provincias de Huesca y Lérida, como resto de un dominio lingüístico anterior a la romanización. En los *Orígenes del español*, aparte de enlazar la suerte de la *f* inicial latina en castellano con el tratamiento que recibe en vasco, había puesto de relieve la importancia del contingente demográfico vasco en la repoblación de Castilla, manifiesto en topónimos como *Báscones*, *Villabáscones*, *Bascuñana*, *Bascuñuelos*. En la tercera edición (1950) concedió especial significación a otros nombres geográficos, plenamente eusquéricos, que se dan profusamente en la Rioja y la Bureba hasta las puertas de Burgos, y al Sureste, por Juarros, hasta penetrar en tierras sorianas. Teniéndolos en cuenta como prueba de la tardía romanización de estas regiones, señaló las áreas del eusquera durante la Edad Media, más extensas cuanto más antiguas. En trabajos posteriores trazó la divisoria entre dos variedades geográficas del vascuence, y reconoció vestigios de esta lengua en topónimos pertenecientes a la antigua Celtiberia¹³ y aún en zonas más alejadas, como restos de la capa lingüística más antigua extendida por toda la Península.

De otra parte las cuestiones referentes a las primitivas lenguas peninsulares se habían complicado. A la idea humboldtiana de la unidad o parentesco de las lenguas ibéricas y de su continuidad en el vasco, había sucedido la de una radical diversidad; se había comprobado la existencia de lenguas indoeuropeas, y se había interpretado una inscripción lusitana en celta o en lengua afín al celta; incluso había quedado en tela de juicio el parentesco entre el ibérico y el vasco. Menéndez Pidal investiga nombres geográficos, patronímicos y vocabulario en una serie de estudios encaminados a rastrear huellas de los diversos sustratos. Con estos artículos y los dedicados al vasco reúne en 1952 el

¹³ "Javier-Chabbarri, dos dialectos ibéricos", *Em*, XVI, (1948), 1-13; "Sobre toponimia ibero-vasca de la Celtiberia", *Homnaje a don Julio de Urquijo*, *BSV*, III (1950), 463-467.

volumen *Toponimia prerrománica hispana*, que aparte de su valía objetiva, alentó con su ejemplo las investigaciones de lingüistas jóvenes empeñados en la exploración de terreno tan movedizo, como Antonio Tovar, con quien colaboró después en algún artículo. Otro problema que le había atraído ya en los *Orígenes del español*, era el dialectalismo suritálico del latín de Hispania, con especial condensación de rasgos en la zona altoaragonesa. Ahora renueva y amplía su tesis con apoyo de fenómenos registrados en hablas asturiano-leonesas, a caballo de la cordillera Cantábrica, y con otra serie de coincidencias¹⁴. Caso parecido, en cuanto exportación dialectal en boca de conquistadores y colonos, es el andalucismo del español americano, defendido por Menéndez Pidal con pruebas abrumadoras en *Sevilla frente a Madrid* (1962)¹⁵.

Este último artículo es, puesto al día, un fragmento de la *Historia de la lengua española* que, iniciada poco después de publicarse los *Orígenes*, llegaba en su redacción hasta fines del siglo XVII en 1940, y que interrumpida entonces, no se continuó. Primicia de ella había sido en 1933 el capítulo sobre *El lenguaje del siglo XVI*, ya mencionado. Posteriores anticipos fueron *La lengua en tiempo de los Reyes Católicos* (1950), *El estilo de Santa Teresa* (1941), *El lenguaje en Lope de Vega* (1957) y *Culteranos y conceptistas* (1957). Todos ellos revelan hasta qué punto fue también maestro en la estilística, la más conseguida aportación del esteticismo vossleriano, tanto en el análisis de la creación literaria individual como en la caracterización de los hábitos expresivos peculiares de cada época y ambiente. Esperamos que esta *Historia*, inédita en su conjunto, deje de serlo pronto, ya que Diego Catalán prepara su publicación.

*

* *

¹⁴ "A propósito de 'l' y 'll' latinas. Colonización suditálica en España", *BRAE*, XXXIV (1954), 165-216, y "Colonización suritálica de España, según testimonios toponímicos e inscripcionales", *ELHispan*, I, pp. LX-CXXXVIII.

¹⁵ Publicado en "Estructuralismo e Historia", *Miscelánea Homenaje a André Martinet*, III, Univ. de La Laguna, Biblioteca Filológica, 1962.

La historia de España siguió siendo para Menéndez Pidal objeto de estudio y meditación, que fructificaron en larga serie de libros y artículos: *La España visigoda, universalismo y nacionalismo* (1938); *El imperio hispánico y los cinco reinos* (1950); *Los Reyes Católicos según Maquiavelo y Castiglione* (1952); *¿Codicicia insaciable?, ¿ilustres hazañas?* (1940); *La idea imperial de Carlos V* (1938), etc. Pero el que contiene su más amplia interpretación personal del pasado y presente hispánicos es el que sirve de prólogo general a la *Historia de España* de Espasa-Calpe: *Los españoles en la Historia: cimas y depresiones en la curva de su vida política* (1947). Es su estudio histórico de mayor alcance, y también uno de los más discutidos. Insistiendo en la continuidad de lo español a través de diferentes situaciones políticas, lingüísticas y culturales, señala cualidades y defectos comunes a los hispanos primitivos, a los hispanorromanos e hispano-godos y a los españoles de épocas posteriores; y deteniéndose en estas, destaca la ausencia de los mejores, la invidencia, la falta de acierto en la elección, y finalmente la escisión, desde el siglo XVIII, entre las dos Españas, la aferrada al pasado y la renovadora iconoclasta. Frente a una y otra, proclama la necesidad de conciliación, anhelando "la España total... la que no amputa uno de sus brazos, la que aprovecha íntegramente todas sus capacidades para afanarse laboriosa por ocupar un puesto entre los pueblos impulsores de la vida moderna". Esto es, la España que él mismo había encarnado de manera ejemplar.

*

* *

En diciembre de 1947 vuelve a la Academia Española para desempeñar de nuevo la dirección, en la que había de continuar hasta su muerte. Dos años después, al cumplir los ochenta, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas le organiza un nuevo homenaje, en el que participan centenares de estudiosos hasta llenar siete tomos¹⁶. A la colaboración de doña María y

¹⁶ EMP, Madrid, 1950-1962.

de sus hijos Jimena y Gonzalo, se añade por entonces la de su nieto Diego Catalán y la de su sobrino-nieto Alvaro Galmés. Así el octogenario se mantiene en contacto con la juventud, contrasta opiniones y se mantiene al día. Su admirable sentido de acomodación a las nuevas realidades hizo que nunca fuese como el anciano de Horacio, sempiterno "laudator temporis acti". En 1954, con ocasión de los ochenta y cinco años una orden del ministro Ruiz Giménez crea en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, por iniciativa de su decano don Francisco Javier Sánchez Cantón, el Seminario Menéndez Pidal, destinado a elaborar los ricos materiales reunidos por el maestro a lo largo de su vida, y a adiestrar en sus métodos de investigación a las nuevas generaciones.

*
* *

Descubrimientos ajenos vienen a corroborar en estos años doctrinas pidalianas y sirven de estímulo para ampliarlas. En 1948 S. M. Stern daba a conocer veinte cancioncillas mozárabes que formaban el elemento final de sendas muwassahas hispano-hebreas de los siglos XI al XIII; en 1952 García Gómez añadía veinticuatro más halladas en el remate de otros tantos poemas hispano-árabes del mismo género. Con ello se fortalecían las teorías de don Ramón sobre los orígenes de la lírica tradicional románica, según lo subrayó él mismo en su artículo *Cantos románicos andalusíes continuadores de una lírica latina vulgar* (1951). En 1953 Dámaso Alonso encuentra en un códice del siglo X, procedente del monasterio de San Millán de la Cogolla, una nota marginal escrita hacia 1070 cuyo latín resume una versión legendaria de la batalla de Roncesvalles, distinta de la *Chanson de Roland* conservada en el códice de Oxford y muy anterior a ella. La tesis de la tradicionalidad épica recibía así un apoyo excepcional. Cuatro años después, al reeditar por séptima vez su *Poesía juglaresca* (1957), Menéndez Pidal le dio como subtítulo el de *Orígenes de las literaturas románicas* y ensanchó ex-

traordinariamente su alcance teórico, planteándose problemas de capital importancia para la historia de las literaturas romances y tomando postura, en nombre de la tesis tradicionalista reformada por él, frente a otras doctrinas literarias y lingüísticas.

Para Menéndez Pidal, las literaturas románicas entroncan, sin interrupción, con la vulgar —en latín evolucionado o en romance embrionario— de los siglos V al VIII. No hay pueblo sin canciones, y los europeos occidentales de entonces no fueron excepción. La poesía románica no ha nacido en los siglos XI y XII por imitación o bajo la influencia de la poesía latina docta: es continuación de la poesía que hubo de existir en lengua vulgar al tiempo que esta se transformaba de latina en romance. El hecho de que tal literatura fuese vulgar explica que no la recogieran los letrados. Sus agentes creadores fueron los juglares, herederos, por una parte, de los *mimi*, *histriones* y *thymelici* de la antigüedad; por otra, de los *scopas* o cantores germánicos. La existencia de esta poesía está asegurada por noticias concretas como las que dan los concilios y autores de época visigoda respecto a las *ballimatias*, canciones tachadas de licenciosas o burlescas, que se acompañaban con el son de los címbalos. Si las *ballimatias* anuncian la ulterior lírica tradicional, la épica española de los siglos XI y siguientes arranca de los *carmina maiorum* que se cantaban entre los visigodos y que San Isidoro recomendaba para la educación de la nobleza. El enlace está constituido por poemas que narraron los grandes sucesos históricos del siglo VIII: el fin de la monarquía visigótica, Covadonga y Roncesvalles. Menéndez Pidal fecha ahora entre 860 y 930 la *Crónica Pseudo-Isidoriana*, cuya composición se situaba antes en el siglo XI y que contiene el primer relato legendario sobre Witiza y la hija del conde Julián; descubre huellas de una narración poética sobre la batalla de Covadonga en la *Chronica Visigothorum* redactada en Oviedo bajo Alfonso III; y con la *Nota Emilianense* apoya la hipótesis de que la muerte de Roland inspiró cantos narrativos que, eslabonados en sucesivas refundiciones, unen la época inmediata al desastre de Carlomagno con la del poema conservado en el manuscrito de Oxford.

Según Menéndez Pidal, hubo, pues, en los siglos V al VIII poemas hazañosos y canciones reprobadas sin que de ellos quede otra noticia que la muy escueta de su existencia, o en los casos más afortunados algún resumen en prosa. Toda esta literatura incipiente se produjo y creció ignorada o no recogida por los escritores doctos. La teoría del “estado latente”, formulada en los *Orígenes del español*, se robustece y amplía: fenómenos lingüísticos o literarios, usos y costumbres, viven durante siglos sin despertar la atención general, o al menos la de los cultos. Como los romances transmitidos de generación en generación, la primitiva poesía románica hubo de ser oral, sin que se sintiera necesidad de conservarla por escrito.

Frente a la tendencia, dominante en lo que iba de siglo, a reconocer en la literatura latina de los clérigos medievales el punto de partida de la literatura románica, Menéndez Pidal sostiene la prioridad de los poetas vulgares, de la juglaría anónima; y en meditada tesis tradicionalista, fija cuál es el papel de la innovación individual en las creaciones que la tradición convierte en colectivas: en el lenguaje, según después veremos; más en la introducción de variantes en el cantar breve, y más todavía en la canción de gesta, donde llega a refundir las versiones posteriores.

*
* *

Hasta entonces Menéndez Pidal no había manifestado su opinión respecto al estructuralismo lingüístico. La primera vez que lo hace es en estos capítulos doctrinales de la nueva *Poesía juglaresca*, al presentar el lenguaje como obra de la tradición, como un primer grado de ella en que intervienen todos los individuos componentes del cuerpo social. Hay que reaccionar —dice— contra el naturalismo de los positivistas, pero no como reacciona la escuela ginebrina: Ferdinand de Saussure define la lengua como “institución social exterior al individuo”, aunque conceda que en el habla, en el acto individual —inteligente y

voluntario— de lenguaje, es donde se inician los cambios que pasan a la lengua; no satisfecho con esta concesión, Menéndez Pidal afirma que “la constitución y evolución del lenguaje no es acto ajeno a la voluntad e inteligencia del individuo; el más pequeño cambio evolutivo del lenguaje procede *siempre* de la voluntad consciente o semiconsciente de un individuo innovador, de la inteligencia acertada o errónea, de la sensibilidad o imaginación de un individuo que, en su *habla*, conforma o deforma a su gusto, a su manera, la pronunciación, el vocabulario o la fraseología de la *lengua* materna aprendida. Pero sucede que todas o casi todas las innovaciones que cada hablante introduce se extinguen, rechazadas por la mayoría que acata el patrón del lenguaje; muy pocas hallan imitadores que las propaguen; y así la lengua común, aunque varía en cada uno que la habla, tiende a permanecer invariable en su esencia, siendo sus mudanzas pocas, leves y lentas”¹⁷. Tres años después, en 1960, respondiendo a explicaciones estructuralistas de Martinet y Politzer para fenómenos que él consideraba ligados a la influencia del elemento suritálico en la romanización de Hispania, defiende la prelación de las explicaciones históricas: “En el desarrollo de los dialectos románicos —dice— no solo hay que considerar como factores la interna elaboración del *sistema fonológico* y el posible influjo *del substrato*... En la evolución fonética del latín colonial no solo intervienen las tendencias fonológicas estructurales, sino factores de prestigio cultural-social muy varios”. “Ante un cambio lingüístico deben examinarse primero las posibilidades de explicación histórica que se ofrezcan; una primera tradición histórica precede a la elaboración estructural, es su punto de arranque y, por lo tanto, la condiciona”. Y frente a la concepción de la lengua como estructura perfecta, presenta una visión más dinámica del lenguaje como actividad en continuo reajuste: “Es cierto que el lenguaje elabora y constituye en cada época de su vida cierta estructura regular de su conjunto fonético, pero esa estructura no es un sistema rígido inexceptuable, no está nunca per-

fectamente conclusa y fija, sino en lenta evolución como toda creación humana colectiva, y la evolución depende de una tradición milenaria que presiona sobre las fuerzas estructurales actuales en cada momento"¹⁸.

Quien escribía estas palabras estaba cerca de los noventa años o los había cumplido ya; pero no había en él empecinado aferramiento a métodos y enfoques de tiempos lejanos. Ante las novedades del estructuralismo no adopta actitud recelosa: las examina con interés, les reconoce su valor y advierte igualmente sus limitaciones. Rechaza, sí, la dogmática rigidez de quienes ven en el juego interno del sistema lingüístico la única razón de sus cambios; y lo hace en nombre de una concepción más compleja y humana del lenguaje como actividad siempre en tensión, siempre insatisfecha, siempre urgida por eliminar sus propias deficiencias. A pesar de hallarse teóricamente muy cerca de Humboldt, no lo menciona siquiera, tal vez por rehuir sus implicaciones románticas o para no semejar identificado con el pretérito idealismo vossleriano. Lo que en el estructuralismo se le ofrece como aceptable no le basta para repudiar su convicción de que los hechos lingüísticos son de carácter histórico. Este enraizamiento de la lengua en la historia había sido su gran hallazgo en los *Orígenes del español*, treinta y tantos años antes. Ahora, en una ancianidad que portentosamente acumulaba saber y desconocía la decadencia, la historicidad de los procesos lingüísticos se le hermanaba con la vida multiseccular de las canciones, de las gestas y hasta de la historia política en una coherente y grandiosa teoría de la tradicionalidad. En 1919, al estudiar la repartición geográfica de las infinitas variantes con que han perdurado los romances de Gerineldo y de la Boda estorbada, había formulado por primera vez su doctrina de la tradicionalidad literaria; ahora, en su testamento lingüístico la presentaba ampliada hasta abarcar armónicamente todos los órdenes de la creación colectiva. El historicismo del sabio investigador se había convertido en tra-

¹⁸ *ELHispanica*, I, 1960, pp. CVIII-CLX.

dicionalismo capaz de superar la antinomia entre la aportación individual y la colectiva.

*
* *

La doctrina de la tradicionalidad épica había tenido como principal opositora la tesis sostenida por Joseph Bédier en *Les légendes épiques* (1908-1913). Para Bédier las gestas medievales eran obra de creación individual cuyos autores se basaban en recuerdos de héroes vinculados a determinados monasterios. Su teoría había logrado una aceptación espectacular, pero no sin que poco a poco se fuesen advirtiendo sus puntos flacos; y precisamente en el caso del *Roland* una serie de investigadores —Ferdinand Lot, Robert Fawtier, Rita Lejeune y otros— coincidían en admitir la existencia de poemas anteriores a la *Chanson de Oxford*. La *Nota Emilianense* publicada por Dámaso Alonso brindaba a Menéndez Pidal ocasión propicia para combatir el bedierismo en su propio campo. Así lo hizo en *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo (Orígenes de la épica románica)*, libro que lanzó en 1959, pocos días antes de cumplir noventa años. El análisis riguroso de las crónicas carolingias le permite ir descubriendo vestigios de relatos poéticos que se suceden desde la batalla de Roncesvalles hasta la versión de Oxford. El método inaugurado sesenta y tantos años atrás al estudiar la bárbara leyenda de los Infantes de Lara mostraba su validez universal aplicado con éxito a la obra maestra de la epopeya medieval francesa.

El ardor combativo que da gallardo empuje a su libro rolandiano se acentúa en el último que escribió, dedicado a analizar la extraña y compleja fisonomía moral de Fray Bartolomé de las Casas¹⁹. Las ideas directrices de este libro se habían ido anticipando en varios artículos. Lo escribió como un deber ingrato, al que se sentía obligado por el servicio a la verdad, dando por

¹⁹ *El Padre Las Casas. Su doble personalidad*, Madrid, 1963.

descontado que había de tener contradictores. Es indiscutible que la veracidad se aliaba en este caso con el deseo de quitar a la leyenda negra antiespañola uno de sus principales fundamentos. Convencido de que las exageraciones de Las Casas y su visión unilateral, deformada, de los hechos procedían de una personalidad anómala, paranoica, defendió su tesis con empeño juvenil y con argumentos que en gran parte resisten la controversia. No obstante, la combatividad era tan contraria al carácter mesurado de don Ramón que dejó en él un poso insatisfecho. Me siento obligado a cumplir una encomienda suya que es también una lección moral: en marzo de 1965, cuando empezaba a recobrase de la trombosis que puso fin a su actividad creadora, manifesté insistentes deseos de verme. Recordaba sin duda que su postura crítica frente al discutido obispo de Chiapas había sido expuesta, antes que en el libro, en la comunicación que leyó en el I Congreso Internacional de Hispanistas, celebrado en Oxford en 1962; y al parecer tenía presente un viaje mío a Inglaterra unas semanas antes. Pues bien, cuando los médicos me permitieron visitarle, sus palabras fueron: "Diga a los hispanistas ingleses que si volviera a escribir el libro sobre Las Casas, lo haría menos polémico". La grandeza espiritual del maestro no disminuye, sino que se acrecienta, con esta confesión.

Unos meses más tarde había recuperado facultades bastantes para intentar, con un esfuerzo de su voluntad prodigiosa, volver a sus tareas. Leyéndole otros y dictando él, trataba de compensar su grave pérdida de vista. Pero conforme ganaba lucidez iba comprendiendo que podía agregar poco a la gigantesca obra anterior. Sentía vacío el presente, en duro contraste con la magnitud del pasado, pero se resistía a transparentar su amargura. Sin embargo, un día de noviembre de aquel mismo año 65, al darme la separata de un estudio redactado antes de su enfermedad, pero recién publicado entonces, quiso ponerle dedicatoria autógrafa: letra temblorosa, con grandes desniveles, entrecortadas las palabras por las depresiones del esfuerzo. La frase final decía: "...este trabajito del que todavía se llama Ramón Menéndez Pidal".

Todavía se llama, sí. Todavía vive, y vivirá mucho, en su obra. Todo el que estudia la historia, la lengua o la literatura españolas ha de acudir a escritos suyos. Cuando cantamos o recitamos un romance, cuando uno de nuestros poetas de hoy glosa cancioncillas líricas tradicionales, allí está presente la huella de Menéndez Pidal. Sigue viviendo en su legado: a los españoles y al mundo todo de lengua española nos ha dejado el conocimiento de la formación, caracteres y posibilidades del idioma común; el tesoro de una tradición poética que da valor universal a los recuerdos del pasado; la conciencia de nuestros logros y nuestros fallos; y lecciones históricas que ojalá aprovechásemos en nuestro comportamiento político. A cuantos en el mundo entero cultivan las ciencias del lenguaje y la literatura les ha dejado imperecederas enseñanzas sobre el enlace de la evolución lingüística con la historia y la vida de los pueblos, sobre el lento y complejo proceso de los cambios lingüísticos, sobre la interpenetración de lo individual y lo colectivo en el lenguaje, en la canción, en el poema extenso. Sigue viviendo en una escuela filológica cuyas tres generaciones de discípulos han poblado las universidades españolas y que, trasplantada a América, alienta centros de investigación en Buenos Aires, Caracas, Méjico, Puerto Rico o Wisconsin.

RAFAEL LAPESA

Real Academia Española.

NARRACIONES ORALES GALLEGO-ASTURIANAS

San Martín de Oscos: *A'stoupada*.

Narrador

José Antonio González Pérez (alias, José Antonio del Bobio) tenía 81 años cuando yo transcribí su narración hace ahora más de un cuarto de siglo. Vivía en A Reboqueira, aldea a unos dos kilómetros al este de Samartín (en castellano, San Martín). Tenía fama de gran picapleitos y de saber tanto como los abogados. Hablaba del suceso que me contó, con la misma ira con la que hablaría al día siguiente del petardo. No pude seguirle en algunas ocasiones en que acumulaba a toda velocidad juramentos y maldiciones contra los criminales.

Criterio de transcripción

Uso el mismo sistema de transcripción fonética simplificada, que he empleado en otras ocasiones. Norma general fue la notación sin retoque. Atendía preferentemente al vocalismo tónico; la matización de las vocales átonas está muy irregularmente atendida. Huí de toda regularización *a posteriori* (a las que tanto nos tienen acostumbrados). Prescindi de señalar la distribución de las variedades oclusiva y fricativa de *b*, *d* y *g*, porque, en líneas generales, es la misma del castellano. Si hubiera convenido notar la *n* velar, común en la zona, en posición final; y la *f* bilabial, muy frecuente. En mi texto, las combinaciones ortográficas *gue*, *que*, *ch* y *ll* han de leerse como en castellano en *guerra*, *apague*, *querer*, *porque*, *chico*, *muchacho*, *llano*, *allanar*. De igual modo la *c* ante *e*, *i*, *a*, *o*, *u*, tiene los mismos valores que en castellano en *cero*, *cima*, *cama*, *codo*, *cuna*. Como en la región no existe labiodental sonora, no uso la *v* ortográfica que sustituyo siempre por *b* (*bilar*, *llebasen*, *balia*, etc., líneas 3, 9, 10, etc.). Suprimo la inútil *h* ortográfica etimológica

(escribo *abia, gra, an*, ls. 9, 12, 16, etc.). Represento por *x* (lo mismo que en la ortografía normal gallega) la fricativa prepalatal sorda (*xunt'a, dixenlles, p'uxua, axudar*, ls. 3, 6, 50, 72, etc.). En la región no existe *geada*, y la *j* solo aparece en los castellanismos: como en el nombre del narrador, o en *justicia, juzgado*, ls. 12, 55.

La lengua de los Oscos (región del extremo occidental de Asturias, lindante con la provincia gallega de Lugo) es fundamentalmente un dialecto del gallego, que tiene algunos rasgos comunes con el asturiano. De los tres concejos, el de Santalla (en castellano, Santa Eulalia) es el más próximo al gallego; y el de San Martín, el que tiene más rasgos comunes con el asturiano.

En San Martín domina el yeísmo, invasión que parece reciente (en el pueblo, hacia 1945, solo una familia conservaba la *ll* lateral). Pero este viejo de A Reboqueira era lleísta (*dixenlles, mellor, pllos, sellar*, ls. 10, 19, 21, 50, etc.), con algunos casos de *y* (*bi-daya*, 38, *REW*, 9386; *cagay'is*, 40).

El narrador tenía una lengua fundamentalmente de buena soleira, llena de expresiones pintorescas y vividas, pero abundante en castellanismos: 1) En juramentos y maldiciones: *así me llebasen los demonios*, 9-10; *coñq*, 39. 2) En palabras y locuciones jurídicas: *cierros*, 2; *a razón del terreno*, 6-7; *justicia*, 12; *mi persona y bienes*, 13; *zarramientos*, 30; *derecho*, 31; etc. 3) en un eufemismo: *en ropas menores*, 40.

1 A que me ficéron sábeña todos aquí por testía¹.

A primeira cōsa foi pōr los cīerros de fincas mancomunadas (d' un bilar²). Queríanme facer zarrar xunt'a ellos, porque parecían que debía aquilo. Perq̄³ a lei

1 "por testía". Es la única vez que he oído esta expresión. Conozco "por tēsta" y "de pōr tēsta", 'uno a uno', 'de una vez', 'a hecho'. Ejemplo: "cuando tein [us nabos] a cabeza ben feita, cōllense de pōr tēsta" (Santalla). Creo que en nuestro texto "por testía" puede querer decir 'uno por uno, absolutamente todos'.

2 "bilar": 'terreno de cultivo, grande, formado por piezas de distintos dueños'.

3 "perq̄": es la pronunciación constante, en la región.

5 nun m'obligaba. Elos quírian que pusesionase zarrandu as
fincas delos. Y-çu díxenlles que non, qu'a razón del
terreno se zarrase, ou cada ún se cubris' a sí, que
pra mona⁴, que bastara meü padre. Y- çelos dixéronme qu'
10 abía zarrar como zarraba él, así me llebasen los demp-
nios, ¡esos dous piratas! Y- çu díxenlles qu'çu me ba-
lia de bús abogados, qui quíria siempre⁵ de balirme da
lei de justicia, non d'andar à ora dos lobos meténdome
con naide, qui quíria siempre puer⁶ mi persona y bienes
al frente. Y intónces, un delos dixoll'a un caseiro
15 meü del pueblo: -

-Saqui as cabras, tíu Manuel, que nun án pastar mais
no pueblo, que quen ten pur elas é sou amo, que bimos
respetándol, sin saber por qué.

20 Despóis sabérono, y aóra mellor inda. Aóra metéuse
quenquer aus montes, us colindantes bicius. Ora tein
que calar a boca. ¡Quírian tapá-los ollos a ún! E des-
póis lebantéi-nas sebes qu'os cercaba todos. Inda cu-
bro comu's mais, qu'çu atranco muito no pueblo. Qu'esos
dous me quírian emburriar⁷. E su é.

25 ¿Cun qué dispidiu aóra?⁸

E dixo tamén:

-Antes de dous días á'ber⁹ o'stoupada¹⁰ nesa casa,

4 "mona": a otros sujetos he oído *mona*.

5 "siempre": castellanismo de uso general en los Oscos.

6 "puer": la forma de uso general es *poer*. En los Oscos sólo he oído *puer* a este sujeto; en gall.-ast. lo he notado en San Antolín de Ibias; fuera ya del gall.-ast. Acevedo y Fernández registran *poer* para Boal.

7 "emburriar": 'engañar', 'atolondrar' o 'envolver a uño'. Así también en Boal; en Castropol, *emburrar*.

8 "¿Cun qué dispidiu aóra?": '¿Con que terminó ahora?' como si dijera, '¿Qué es lo último que ha escrito usted?'. Es pregunta que el narrador me hace a mí. En la región, *despedir* (*dispidir*) vale 'terminar': *despedius'a mallega*.

9 "a'ber": 'ha de haber'.

10 "o'stoupada": 'una explosión, una bomba'. El artículo indefinido femenino, en los Oscos, ofrece varias formas, tónica (*úa*), átona (*o*) e intermedia (*oa*). Véanse nuestras "Narraciones orales gallego-asturianas", CEG, XXIV (1969), 140-153.

- qu'á ser suada.
 ¡Y-aus dous días, óubua!
- 30 Pero todo ben dar aus zarramiientos, porque por un derecho que nun bal un perrón, qui díxu'n de los qui cunsintía murir cundenado primeiro que nun lebar a sua pur riba¹¹. Y-aus dous días óubu a'stoupada.
- 35 Taba eu na cama, e tía un nenø abrazado, y-a muller al lado. ¡As chispas que sacou da bentá! ¡Brolloua toda, à bista de tantos omes comu alí fõron!¹² Taba a sala chía d'omes que fõron alí. As chispas d'eronm'a mín na bidaya dereta. Y-entõncis, tírome polo cuarto e digo:
 ¡Coño, Balbina, que me desangro!
- 40 Y-ela salta a'scape en ropas menores a coller cagayõis de pita cuas maus, pra'stancarm'a sangre, que tía oído qu'ẽran búş pra eso. A sangre taba polo cuarto todo, e nõ sellar da bentá, a truitas¹³, qu'ẽra un milagro abõndo. ¡Abõndo'smilagraba us omes!
- 45 El nenø tirou'n grito, e nun sabemos se quedara morto, se bibo. E despõis resúltall'un bulto mais grande qu'un obo de pita na mioleira.
 A dinamita poñerona entr'un de los y-outro que lle pagaban, qu'ẽra de Grandas. E dixéronlle und'a tía que pousar. E puxua no sellar da bentá.
- 50 E despõis, desque pasou'l trono¹⁴, marchó dar parte (¡xa ora!) al juzgado y-al párraco don Fermín, e dícame don Fermín:
 -Tas marçlo, que se be que nun teis sangre ningúa.
- 55 E despõis foi el juzgado y-el m'édico de Grandas. Qu'abía qu'ir col nenø prandoutro día a Grandas pra facerll'a cura, que, se nõn, quedaba lqco e moria.
 E despõis c'un barquín d'auga¹⁵ (como'l de soprá-lo

11 "lebar a súa pur riba": 'salirse con la suya'.

12 "fõron": fueron allí al enterarse de la explosión.

13 "a truitas": 'en grandes cuajarones'.

14 "trono": la forma general es *truño*, castellanismo.

15 "barquín d'auga": *Barquín* es 'fuelle'. Probablemente lavaron al niño echándole el agua con una pera de goma.

- 60 lume: nun sei qu'auga gra) desfézolle todo. E benga'l
 nenõ berrar. Tubemos por el como por un rancho pra san-
 grá-lo. E sacáronlle chispas d'estilias, de dous a tres
 didos de largo. E branquiáball'a calabera como se xa tu-
 bera aí muito morto. Y-a mín dixome'l médiço que por
 el papel d'un cigarro nun taba calabre.
- 65 E despóis foi cuando prenderon esos indibidos, e beu'
 n tiniente de contra Ubiçdo y-a guardia de Grandas e
 de Santalla. Però non se lles puido probar.
- 70 E despóis tuberon ben qu'arrascar: ¡fodéronse! Des-
 pois ind'andiberon facendo algúas azañías. Però despóis
 x'amansaron. Y-çu lebantéin todo-los ciçros, qu'un
 amigo de Samartin dixome:
 -Bouch'axudar-: que quitasè todo d'úa bez. E beu.
 Y-así foi.
- 75 E lebantéin toda-las¹⁶ qu'os cercaban. Y inda zarro co-
 mo's mais.
- Dus dous, ún gra'l.sá¹⁷, y-outro'l can. Un delos mo-
 rreu, el piõr, el sá. E chamõume dúas ou tres beces por
 personas, que quiría pedirme perdõn, y-eu perdonéille
 pra que me perdone Diõs a mín. Diõs me libre de facer
 80 esas cosas a naide. ¡E milagro!
 E'l outro bibe. Però aõra tá manso. ¡Xa lle chegará
 súa ora! E que sía lougo. ¡E qu'çu'l bexa!

DÁMASO ALONSO

Real Academia Española.

16 "toda-las": entiéndase 'todas las sebes'.

17 "sá": ¡Sá! es el grito para *isar* o *embizcar* ('azuzar') a un perro; se pronuncia de un modo muy peculiar: casi cuchicheado, con una ese alta, larga y muy constreñida. Quiere el narrador decir que de sus dos enemigos, uno era el que incitaba o azuzaba al otro: uno era el *sá* y el otro el *can*.

SOBRE LENGUAJE INFANTIL

Como cada niño es, a mi parecer, un mundo aparte, con sus características y sus maneras propias de aprender, no voy a sacar conclusiones generales sobre el aprendizaje de las lenguas, ni voy a descubrir nada importante. Ni menos voy a tratar de develar de algún modo el muy interesante problema de si el lenguaje infantil es o no es una especie de proceso evolutivo de las lenguas, abreviado. Nada más voy a considerar lo que a mí me parecen líneas generales de un aprendizaje, porque creo que a alguien pueden interesar las transcripciones hechas sobre el habla de una niña en sus tres primeros años¹. De lo único que puedo responder es de que la niña pronuncia tal cosa. Al tratar de explicar por qué la niña pronuncia eso precisamente, y no otra cosa, siempre he de atenerme a la postura de "es como si" pasara esto. Alguna de las veces estaremos en lo cierto.

Para quien se interese por el tema, hay que citar un serio y bien estructurado estudio de la adquisición del lenguaje por el niño, con buena bibliografía, publicado en el tomo *Le Langage* de la *Encyclopédie de la Pléiade*, Paris, 1958, pp. 325-365, de Emilio Alarcos Llorach.

1er. Trimestre. La actividad fónica en este primer nivel responde a puros impulsos fisiológicos. La posición horizontal favo-

¹ Se trata de María José Ibáñez, nacida en Madrid, el 18 de marzo de 1966. La transcripción se ha hecho, naturalmente, no de todas las pronunciaci-ones, sino de las más representativas.

- rece el juego natural de aberturas y cierres laríngeos con la salida libre del aire para su primera vocal, la *a*.
ngáaa, nká, ãõ, áa, aǰ, aáae, aáãõ, ǰá, háa, hǰaa, nkã, khǰaa, eháe, aǰãh.
- 2º Trimestre. Matización de *a* y *e*. Actividad labial.
ãǰǰ, ñée, áemm, mkõ, eeehé, mhm, mbé, mǰǰé, kòh, ehjé, ãhã, ñǰ, hǰe, a^f.
- 3º Trimestre. Gran actividad labial; aparecen dentales, alveolares, palatales. Grandes parrafadas de gorjeo espontáneo:
aaá, aaãǰapapa, apǰǰ, õbé, apápa, ápe, baáe, aapáp, papapapá, ába, aáã, ábá, hẽ áí, ája, áya, õǰáí, éla, tá, áãa, bá, áǰya, ábí, mamǰá, ãmá, aí, maí, djá, djáí, ñõ, ǰpa, áya.
- 4º Trimestre. La gimnasia del gorjeo se hace más extensa. Aparece el umbral del signo, una zona misteriosa y difícil de fijar. Algunas expresiones pudieran ser ya intencionales: *pápa, mmãma, ába*. Pero a lo mejor este *pápa* es pura gimnasia labial. Por otra parte no sabemos qué deseos, qué representaciones quiere poner en cada una de sus voces:
ãããã, ef, ab, pãpã, mapápe, mjá, ába, sss, áda, áma, kl, xš, ñõ, táǰl, ádá, apapáp, aéa, méi, mãm, mãmã, sššǰ.
- 5º Trimestre. El signo aparece claro al pedir *ába* (agua) o al llamar *pápa, mãma, memé* (Mari-Carmen). Por otra parte, el gorjeo se ha extendido prodigiosamente. Es como si buscara el poner en juego todas sus posibilidades fónicas: *bjá, ehé, ab, biyá, áya, õõl, hãó, áixe, ihe, õb, ef, mẽn, apǰp, atáta, páta, ket, ána, õõõõ, tóyta, ppá, táta, eméa, pepéa, baǰwáǰwa, õõãbbi, abáí, bina, nanéǰe, ména, mán, máme, nina, nãnõ, íla, itila, ñya, õte, téãa, tábi, pbbi, pté, ppi, abayaá, apé, apá, péte, õǰwa, ápte, pté, tápte, obtáte, ptápte, épa, éta, pepi, ném, méa.*
- 6º Trimestre. Hay ya claramente un pequeño vocabulario en funciones: *pépi, memé, ána, pé, téta, káka, néne, pí, nó, tí* (sí), *ǰwáǰwa, tóyta* (tonta), *ápa* (guapa), *kóko, títi* (tío). *mí* (dormir, seguramente es 'quiero dormir', como *ába* era 'quiero agua').
 Aparece lo que pudicra ser el primer embrión de frase ex-

plícita: *tá téta* (estate quieta). Seguramente es una cosa que oye muchas veces, aún sin saber lo que quiere decir.

Se van fijando las vocales castellanas. Hay mayoría de palabras graves.

7º Trimestre. Aparece la *u* (solamente había *w*): *lúuge*, *báu*, *yúuge*. Sigue el gorjeo: *piye*, *okánua*, *baá*, *bóbo*, *koé*, *pjo*, *píta*, *aiya*, *áje*, *áida*, *fita*, *kála*, *mpá*, *şşí*, *piá*, *kútku*, *ktéka*, *ktoká*, *ájé*, *léye*, *pába*, *pípe*, *amiya*, *piyo*, *papíyo*, *biyiye*, *agáj*, *biyé*, *oépe*, *asábe*, *ipyas*, *itjas*, *píya*, *bbwá*, *bbwáu*, *dudú*, *padayúku*, *lúptiko*, *pwáta*, *pka*, *bt*, *biyo*, *oépe*, *púu*, *ktká*, *pyá*, *tlea*, *xş*; *şşş* (dental).

8º Trimestre. Lo más saliente es la extensión que va tomando el vocabulario. No hay sílabas trabadas:

nñía, *nía* (niña), *śía* (María), *tére*, *ána*, *iné*, *pán*, *kikiya*, *pípa* (pica), *áte* (chocolate), *páto* (zapato), *títa* (faldita), *ájya* (toalla), *téra* (cartera), *bíbo* (abrigo), *bóbo* (gorro), *pé* (papel), *ápi* (lápiz), *mína*, *té* (tres, mantel), *búpa* (pupa), *yíza* (Sevilla), *tóta* (tonta), *tíyo*, *tíya* (tío, tía), etc.

2º año. A lo largo de él se va afirmando el vocalismo castellano, con sus matices de abertura exactos. Va desechando el consonantismo no castellano. Adquiere las nasales conscientes. El vocabulario se multiplica. El acento aparece seguro en su sitio.

Predominan bisílabos. Unas cuantas líneas generales de su actividad:

- a) Oye las vocales mejor que las consonantes, o, por lo menos, las imita con más seguridad: *áko* (barco), *íka* (chica), *ío* (vino), etc.
- b) Simplifica reduciendo a la sílaba tónica o poco más: *pé* (papel), *né* (Inés), *tá* (trae), *pó* (señor), *áta* (plata), *móg-yó* (jamón de York), *tó* (tos).
- c) Reduce a la terminación, que es lo último que ha oído y recuerda mejor: *mino* (camino), *tyo* (amarillo), *kón* (balcón), *páto* (zapato), *áte* (chocolate), *ito* (Carlitos, pollito y demás diminutivos), *éta* (chaqueta), *ábo* (lavabo).
- d) Recuerda una consonante o vocal como la más saliente,

y la repite²: *žiča* (Sevilla), *memé* (Mari-Carmen), *yéva* (Josefa), *ténte* (caliente), *kakakóta* (cascada), *popopóta* (mariposa), *punto péde* (puntos verdes), *bíbo bábó* (Bio-Bravo), *móma* (goma), *niña* (niña), *papámpa* (estampa), *ténte* (diente), *dolóta* (pelota).

- e) Esta consonante llamativa puede presentarse desplazada: *ído* (río), *ílo* (libro), *ída* (sandía), *zú* (Luz), *íto* (chorizo), *tén* (mantel), *úto* (churros), *áta* (cuchara), *gún* (gandul).

Para su sentido del análisis, todavía no muy agudo, la niña oye en *gandul*, por ejemplo, un bloque de una *ú* acentuada con rasgos velares y alveolares. Tendrá que pasar un año entero para que analice *ganúl*.

- f) Lo que no ve claro lo reduce a algo más conocido:
Reduce a labial: *púmbo* (Dumbo), *bóbo* (gorro), *bíbo* (abrigo), *pípa* (pica, verbo), *páte* (tomate), *pénto* (cuento), *íba* (estufa), *bubú* (yogur), etc.
- g) Reduce a dental: *áda* (casa), *éda* (pera), *dám* (sal), *dó* (camello), *tido* (trigo), *áde* (traje), *dén* (rey), *tón* (colchón), *bódo* (gorro), *pádo* (vaso), *ódo* (oso), *pónto* (poncho), etc.
- h) Cambia alveolares: *bén*, *kén* (Isabel, Raquel), y reduce a estas, pero en menor cantidad: *móla* (mosca).
- i) La *ñ* tiene desdoblados sus elementos nasal y palatal: *ñya* (Begoña), *ñya* (España). La misma solución da a Antonio: *ñyo*, y a indio: *ñyo*.
- j) Emplea fórmulas iguales para grupos de palabras semejantes³. No es que no sepa diferenciarlas en el adulto,

2 Este rasgo de la consonante más llamativa puede dar lugar a algunas articulaciones geminadas: *dénno* (cuaderno), *ánno* (Fernando), *pénna* (pierna), *áddo* (cuadro), *fállla* (falda).

3 A los 26 meses, una bombilla que se apaga, *fúne* (se funde). Llama lo mismo al encender que al apagar: *yá fúne*. Es un verbo que cubre la oposición *encender-apagar*. Lo mismo cuando dice *édo* cubre todas las necesidades, y vale para sombrero, caramelo, etc. en cuanto a la expresión. El proceso en los dos casos consiste en analizar, en particularizar, en reducir lo general. (Alarcos, 361).

es que no sabe reproducirlas⁴. La percepción va por delante de la expresión.

<i>dom</i>	<i>éda</i>	<i>óde</i>	<i>édo</i>	<i>éta</i>	<i>pánte</i>
flor,	cerveza,	colores,	conejo,	galleta,	grande,
balón,	cabeza,	flores,	espejo,	puerta,	elefante,
sillón,	castañuela,	españoles,	paraguero,	cometa,	elegante,
sol,	estrella,	calores,	Toledo,	letra,	guante,
marrón,	mesa,	etc.	dedo,	etc.	etc.
farol,	pera,		pañuelo,		
etc.	iglesia,		caramelo,		
	madera,		colegio,		
	oveja,		sombrero,		
	abeja,		queso,		
	oreja,		enero,		
	etc.		febrero,		
			cangrejo,		
			etc.		

- k) Reduce a graves bisílabos los esdrújulos: *ápo*, *ádo* (pájaro), *ábo*, *pábo* (bolígrafo)⁵, *báno* (plátano), *ámpa* (lámpara), *bóba* (víbora), *óda* (Córdoba), *ábo* (búfalo).
- l) Hay frases rudimentarias, de dos elementos. Si no fuera por el acento, que casi nunca falla, parecería que *món yó* (jamón de York) era una sola palabra. Los ejemplos más antiguos vienen dados por demostrativos junto al sustantivo, un demostrativo con mucho sentido de locativo. Sigue enseguida el posesivo junto al sustantivo: *tó nío* (esto es un niño), *tú éte* (tú estás aquí), *bélo éte*, *éte bélo* (aquí está el abuelo, ha llegado el abuelo), *tó máno* (esto que he pintado es una mano), *bílo éte* (este libro, aquí hay un libro), *yépa éta* (aquí está Josefa), *íto mío* (mi osito), *yo áda* (yo quiero mermelada), *táte yó* (quiero chocolate), *á yó* (una flor), *nó úta* (no me gusta), *úno béro* (un sombrero), *yá tá* (ya está), *mí nó*, *nó éro* (no soy),

4 Por ejemplo, la niña dice mirando sus pies: *páto pánte*. La madre pregunta: ¿te está grande? Y ella: *nó*, *pánte* (elegante).

5 Al comienzo del 4º año ya será *ídafo*.

bé *á*za (beber en la taza), *kóke má*ne (María José Ibáñez), etc.

Tercer año. Tiene una característica general a todo él: el análisis va haciéndose cada vez más fino y minucioso. Sigue oyendo bloques, pero va introduciendo límites y divisiones en sus percepciones globales: *láo* (árbol), *bilo* (libro), *óna* (noria).

Antes había dicho *to* (tos); ahora oye la *t* y algún rasgo palatal correspondiente a la *s*, y palataliza la *t*: *to*. Dice *fuvanda* para bufanda. Aquí, *uf* = *fu*. Y es que la percepción del vocablo se da como un algo indiferenciado, que no tiene nuestro riguroso principio y fin (hipo = *ópi*) y del que a veces se recoge lo últimamente oído como lo principal, o lo que se recuerda mejor: *póta-áno* (hipopótamo), treinta y uno = *úno ténta*.

No aprende un sonido para después realizarlo en cualquier palabra: a los 26 meses hace *bázo* y *déza* (brazo, cabeza), pero sigue diciendo *tána* (manzana) y *pínko* (cinco). A los 38 meses todavía hay *aful* (azul) y *afúka* (azúcar).

A lo largo del 3er. año, ha habido una serie de tentativas y variaciones, a veces regresivas; entre ellas estará la buena, la que considere más parecida a lo que oye de los mayores. Es como si tanteara todas las posibilidades para luego desechar las inservibles.

La S: La niña, en su gimnasia-gorjeo de los 11 meses pronuncia una prepalatal *ʃ* muy parecida a la *s* castellana. A los 18 meses hace *tí* (sí). A los 21 meses emite espontáneamente una *s* dental, pero cuando conscientemente quiere imitar la *s* dice *tí* y *θí*. Otras soluciones: *pádo* (vaso), *ila* (misa), *túda* (basura), *póla*, *óza* (mariposa; más tarde será *maitofa*). A los 32 meses hace únicamente *θí*. A los 38 meses: *keθú*, *káθa* (casa), *punoéθa* (princesa), *múta ó^hka* (muchas moscas), *mas^hjel* (Massiel), *félo* (suelo).

La R: A los 28 meses aparece una *r* fricativa en *péra* y *míra* solamente. En los demás casos hay *l*: *mólo* (moro) o *na^hán^hta*. A los 38 meses todavía no hay *r* fuerte: *pe^hdo* (perro), *da^hbo* (rabo), *de^hn* (rey), *abi^hba* (arriba), *ga^htón* (ratón). Quizá sea este el sonido último en lograr.

La X: A los 33 meses pronuncia *xamón* y *méhiko*; pero la *x* no aparece en otras palabras: *na^hán^hta*, *mu^hé*. A los 36 meses ya se ha extendido a más vocablos: *óxo* (después de pasar por *óyo*, *o^hzo*, *ódo*, *ólo*, *ó^ho*), *muxé*, *páxo* (pájaro), *xó^hte*, *dixéda*. A los 38 meses quedan todavía: *kabali*, *bi^hnke* (virgen), *búfa* (aguja), etc.

La Ĉ: A los 24 meses hace una *ĉ* con un gran elemento oclusivo. Es la que transcribo *ĉ*, y es la que emplea todavía a los 38 meses.

Cuarto año. Al empezar, ya existen esdrújulos: *idafo* (bolígrafo), *pápago* (pájaro, después de haber sido *páxo*).

Existen preposiciones, pero no conjunciones (aparte de alguna *y*). Hay algún diptongo, no muchos: *ma^hšjél*, *bjéxo*, *déina*, pero *bite* (buitre). Ya existen vocablos de cuatro sílabas: antes *afél*, y ahora *padalél* (Rafael); antes *óya* y ahora *šanabóya* (zanahoria). El género se distingue bastante bien: *úno pámpo*, *úna muxé*, *úno ábol*. A los 32 meses ya era capaz de formarse un femenino perfecto: ante un nacimiento dice, *éte nio e^hú*, y a una figura de pastora la llama *piá e^hú^hta*.

Hay algún caso de falsa separación de artículo: Primero el avión es *áom*. Después *layón* y *ún layón*.

El sistema fónico está completo a excepción de la *r* y la *s* cóncava. Pero aquí tenemos una sorpresa. Al llegar a este nivel, se presenta una nueva reducción⁶ fóni-

6 La primera regresión se hizo al llegar al primer año, cuando de la abundancia de sonidos producidos en la gimnasia-gorjeo, pasa a emplear un reducido número de ellos en la fase semiótica (Alarcos, 335-336); cuando empieza a dar sentido de fonemas a sus emisiones.

ca. La frase llega a tener tres y cuatro elementos: *yó tó mápo* (tengo un traje de baño), *akí bibe féfa; éte bón béle* (este jabón huele); *yó kí póno éto* (yo pongo esto aquí); *tú kí pinta; éte é mi pónto* (este es mi poncho); *la óma pa bodá* (la goma para borrar). Es como si la complejidad de la frase le distrajera la agudeza para formar los fonemas que había llegado a aprender. Como un equivalente al antiguo gorjeo de los primeros trimestres, hay ahora una serie de frases más o menos largas, espontáneas (coincidiendo con el abundantísimo uso del *po ké*), en las que reduce casi por completo a la sílaba directa, y hay una notable regresión a labial y dental: *éto é pa mí é úna katéta* (chaqueta); *úno pénto boíto me galó tú; óra me pénta a mí éte pénto; úm páito* (cabrito); *e páito téne kéno* (cuernos); *po ké tále a petána e páito; po ké a tirádo a félo la éka* (al suelo la muñeca); *yo téno papáto; éto é pa badá lo paélo* (esto es para guardar los pañuelos); *bámo a pintá ko éte báfo* (con este bolígrafo) *e móno ke kóme a nĩño; úna éta e badána; u tíde ke kóme a lo áto* (gatos); *po ké téne úna éta ko bébo* (cesta con huevos); *yó tédo úna puliléta* (quiero una piruleta); *bámo a pintá ú búdo* (burro) *ke tóta* (trota); *u áto ke méde; no tábo* (sabó, sé) *kómo te yáma e lalélo* (el abuelo); *po ké nó kóme totiya a éka* (la muñeca).

Lo aprendido de memoria es todavía más esquemático:

<i>táde de mi báda</i>	(Ángel de mi guarda,
<i>túnte nĩa</i>	dulce compañía,
<i>no me páre</i>	no me desampares
<i>i de óte i dida</i>	ni de noche ni de día).

Pero cuando trata de imitar las palabras sueltas, la pronunciación es más completa. De este modo aprende la música de la frase, que luego rellenará con los fonemas bien aprendidos.

El proceso evolutivo de la niña en su lenguaje no ha sido la norma segura de aprender un sonido y realizarlo enseguida en todos los vocablos nuevos, sino algo más complicado. Ha habido lo que pudiéramos llamar nume-

rosos avances falsos, como a verdades no completas, con regresión a posiciones seguras y pérdida de posibilidades. Siguen nuevos avances con análisis cada vez más minuciosos y nuevas regresiones, hasta que logre hacer coincidir definitivamente lo que oye y lo que dice.

MARÍA JOSEFA CANELLADA

Madrid, mayo de 1969.

UNA LECCIÓN DE MENÉNDEZ PIDAL:

LAS DOS EDICIONES DEL *POEMA DE YÚÇUF*

En 1902 publicaba don Ramón el *Poema de Yúçuf*¹. Otro maestro que mucho había de hacer por nuestra ciencia escribió: "Era ya hora de que contáramos en España con un investigador para estudiar el más interesante quizá de los varios aspectos que ofrece nuestra literatura aljamiada: el lingüístico"². Medio siglo después, ahora en forma de libro, Menéndez Pidal volvía a editar el poema³. En estas líneas, recordatorias de un fecundo magisterio, quisiera evocar la lección de don Ramón, alerta a la perfección de la obra científica.

Permítasme una brevísima alusión histórica: me llevará a otro maestro muy querido. Cuando me incorporé a la Universidad de Granada, quise que las inquietudes de la cátedra se proyectaran materialmente de algún modo; surgió así la "Colección Filológica"⁴. Ahora, cuando acabo de decir adiós a la Facultad a la que he servido durante más de veinte años, quiero creer que esos veintiséis volúmenes podrán hacer olvidar algunos de mis pecados. Camino de Sierra Nevada, un día de 1948 expuse a mi maestro García Blanco los proyectos. Quería empezar con un volumen de don Ramón ("a todos alcanza ondra por el que en buena nació"). Sí, con el *Poema de Yúçuf*: difícil de imprimir

¹ En la *RABM* (3a. época), año VI, tomo VII, 91-129, 276-309, 347-362.

² M[IGUEL] A[SÍN], *Revista de Aragón* (febrero de 1903), p. 157.

³ *Poema de Yúçuf. Materiales para su estudio*. "Colección Filológica", tomo I. Universidad de Granada, 1952.

⁴ Véase mi advertencia preliminar a la edición citada en la nota anterior.

para una editora comercial, muy especializado para un gran público y, sin embargo, ejemplo de cómo debía trabajarse. Mis futuros alumnos aprenderían rigor, sabiduría y humildad. Fue García Blanco quien transmitió mi petición a Menéndez Pidal y, en seguida, la respuesta que nos llenó de alborozo. La "Colección Filológica" existiría porque ya todo iba a ser fácil: Rohlf, Jaberg, Pottier, Bleuca, Zamora, Clavería, reunidos bajo el amparo de la mejor bandera. Tal fue la historia. Don Ramón me confió un ejemplar anotado, dispuse el nuevo texto para la imprenta, cuidé la edición⁵ y, una tarde invernal, me regaló la separata sobre la que yo había trabajado.

La edición granadina se enriqueció con las notas autógrafas que don Ramón había ido acumulando cuidadosamente durante años. Nuevos puntos de vista —propios y ajenos—, reseñas, textos editados con más escrúpulo⁶, el aumento del propio caudal, todo fue reflejándose sobre un sobretiro que acabó lleno de anotaciones de letra clara y minúscula, con la proyección de años distintos sobre el papel: el color de la tinta, el comienzo de un temblor en los rasgos gráficos. Sobre estas páginas que hoy nos llenan de emoción quisiera hacer mis comentarios.

La edición del poema⁷ estaba erizada de dificultades. Menéndez Pidal resolvió magistralmente su empeño⁸, sin cejar ante

⁵ Cfr. página firmada, R.M.P., con que se abre el volumen granadino. En una larga carta autógrafa (sin fecha, pero escrita entre otras dos del 6 y del 17 de febrero de 1951), don Ramón me decía: "El índice de voces que Ud. piensa añadir me parece muy bien. Saldrá el Yúfuf mejorado en tercio y quinto. No sabe Ud. cómo me rejuvenece el pensar en esta antigua obra. Gracias a Ud. que me proporciona estos buenos ratos, aunque apenas puedo disfrutarlos por el apremio en que me tienen unas *Reliquias de la poesía épica* que estoy ultimando de imprimir y una *Historia de la epopeya española* que quisiera empezar a publicar antes que este año se acabe". En una tarjeta sin fecha, acabado el libro, apostillaba: "El Yúfuf ha quedado muy bien".

⁶ Cfr. edición académica de la *Armclina* de Lope de Rueda (p. 38, n. 1); de Marden del *Fernán González* (p. 79), *passim*.

⁷ Don Ramón dijo de él que era "sin disputa la obra poética más antigua que los moriscos nos han dejado, siendo a la vez la de mayor empeño, la más valiosa, la obra capital de toda la literatura aljamiada" (Prefacio a la segunda edición).

⁸ Así, reseña citada, p. 157, comentó: "Fruto de ella [de su iniciación en la literatura aljamiada], y no prematuro por cierto, es el trabajo que acaba de publicar sobre el *Poema de Yúfuf*".

los más penosos obstáculos. En unas líneas de la primera edición, probablemente las únicas que no pasaron a la segunda, se decía que el texto —tal y como se imprimía— había sido transcrito por el propio don Ramón, con lo que si “carece de la belleza tipográfica, abundará menos en erratas”⁹. Me permito adjuntar una de las páginas en caracteres árabes que copió de su puño y letra el maestro (véase fig. 1).

El volumen de la “Colección Filológica” se hizo siguiendo las indicaciones de Menéndez Pidal. Así, las mil anotaciones marginales se incluyeron, cuando don Ramón juzgó necesario, “entre corchetes, para conservar el estudio anterior en su época primitiva” (carta a M. Alvar). Pero estos nuevos materiales no fueron mecánicamente incorporados, sino que toda la atención, todo el escrúpulo del gran investigador completaba o aulizaba lo que apresuradamente se había ido añadiendo¹⁰. Creo que contemplar desde dentro cómo trabajaba don Ramón es una buena lección de método.

La obra no queda clausurada al imprimirse. El autor vuelve sobre ella con amoroso cuidado. Unas veces para añadir cualquier indicación aclaratoria: lo que es sabido por unos, puede ser ignorado por otros. Por eso Francisco Núñez Muley (p. 114, 1ª ed.) es apostillado “(escribe en Granada en 1567)”¹¹ o Andrés Resende (p. 117) merece la nota que se le dedica en la p. 45 de la edición granadina. Y, además, para que la razón se proyecte con toda claridad, aumenta con nuevos ejemplos ex-

⁹ *RABM*, VII, 94. Los tres errores que señala fueron salvados en la edición granadina.

¹⁰ Bástenos un botón de muestra. La portada del sobretiro dice: “(De la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos)”; se añadió: “3a. época. Año VI”. Y, después: “VII pone la bibliogr. de Arteta”.

Las meras erratas de impresión fueron cuidadosamente salvadas en las correcciones autógrafas. Así en el § 2 se había deslizado un “gegoa” 68 *a* por 68 *b*; en la p. 296 de la primera edición (99 de la segunda) *Judenthum* en vez de *Judenthum*.

¹¹ P. 41 de la segunda edición. En el autógrafo se lee más: “p. 222, Rev. Hisp. VI”.

traídos del texto su propia exposición doctrinal, según puede verse en las pp. 42¹², 50, 72¹³ y 76¹⁴ de 1952.

Resulta coherente con esta postura que Menéndez Pidal corrigiera hasta los detalles más pequeños. Él, que tan riguroso fue para consigo mismo, tuvo autoridad para rectificar a los demás y —cuán distinto de quienes no le llegan a la suela del zapato ni en saber ni en humanidad— difícilmente saltará a su pluma la palabra acre, y nunca el texto mutilado para hacerlo propicio. Así se corrige si ha puesto *succosus* en vez de *sucosūs* (pp. 117 y 45)¹⁵, una inexacta transcripción de un signo árabe (pp. 120 y 51), una reconstrucción innecesaria (pp. 121 y 53)¹⁶ o no ha advertido un desliz de impresión (*uos* por *nos* en las pp. 77 y 127)¹⁷. Así se rectifica en cuestiones de mayor monta o atenúa juicios que pudieran ser demasiado dogmáticos: véanse ahora en la edición granadina las interpolaciones de la p. 39, que atemperan lo que se dijo en 1902, o sustituye el categórico *anómalo* por un *más raro* mucho menos rotundo; téngase en cuenta —sobre todo— la nota 1 de esa página, tan ponderada, frente al rigor absoluto de la edición anterior¹⁸ y no se olvide la distinta perspectiva que suponen el “como falsa corrección” (de 1902, p. 115) frente al “también” acrecentado con más ejemplos de 1952 (p. 42), la rectificación de haber considerado como gerundios (p. 278, de 1902) lo que son participios aragoneses

¹² Añade todo lo que hay después de *usansa* (línea 5).

¹³ Unos cuantos ejemplos en los grupos PL- y KL-.

¹⁴ Varios testimonios en el § 18.

¹⁵ En primer lugar figura la página de la edición de la *RBAM* y en segundo, la de 1952.

¹⁶ En el verso 3 de la estrofa 15: *derrok[saro]nlo* por *derrok[sajulo]*.

¹⁷ Respectivamente, en las líneas 155 y 204.

¹⁸ Me permito enfrentar los dos textos, puesto que no puede hacerse a solas con la edición granadina:

1902

No puede tomarse en serio como testimonio de lengua la Confesión de los Moriscos de Quevedo..., la aljamía no intercala vocal.

1952

Aunque no puede tomarse como testimonio *exacto* de lengua la *Confesión de los Moriscos*, de Quevedo... *merece, sí, atención*; la aljamía no intercala vocal.

(p. 68, de 1952) y la precisión en algo que quedó poco decidido (final del § 16 en ambas ediciones) o vago¹⁹.

Sobre tan amplio sustento de comprensión por lograr la obra bien hecha, admite un par de sugerencias de Asín (pp. 87 y 137 de la ed. 1952) y discute paso a paso la reseña de Saroïhandy²⁰ de la que acepta las pocas ideas que merecen ser tenidas en cuenta²¹, y aunque el humor juguetea en los gavilanes de la pluma, se le recata cuando llega la hora de la impresión²². Baste el testimonio que sigue: la nota 1 en la p. 82 granadina, tiene unas severas consideraciones tras *querias*, B 281 a; su forma —ex imo cordis— fue: “Echa la cuenta sin la huésped; el metro por qué forma se decide? aunque apoye las sin dental cómo rechazar su identidad con las castellanas *querés* etc.?” (p. 286, de 1902). No quisiera faltar a la memoria de Saroïhandy, a quien tanto deben los estudios hispánicos y a quien don Ramón respetó y yo he tenido siempre en la mayor consideración²³; pretendo, justamente, ejemplificar con unos testimonios que ya no cuentan en el *debe* ni en el *haber* de nadie: frente a la acrimonia o el gesto de dómine hirsuto, una vez más, en la mejor tradición de

¹⁹ En la p. 286 (§ 27) de 1902 se citan autoridades de “hacia 1590”; luego precisa “de 1555 y 1572 Nota a Bello nota 90” (que con ligera modificación pasó a la p. 82 de la edición granadina).

²⁰ Véase los siguientes lugares de la segunda edición: p. 11, n. 1; p. 12, n. 1; p. 72, n. 1; p. 82, n. 1.

²¹ Véase p. 58, n. 1, donde se pone al calce una posible interpretación del verso segundo de la estrofa 58. Cfr., además, p. 69, n. 2; p. 71, n. 2.

²² Así la apostilla marginal a la p. 277 dice: “Hoy donde se palataliza la *ll* se acaba en *n* persona *nos* del verbo. Y si vamos á echar de menos caracteres ribagorzanos! ó de Sobrarbe!”. Al reimprimir el estudio se escribe (p. 65, n. 1): “Hoy donde se palataliza la *l*, se acaba en *n* la persona Nos del verbo. No es éste un buen criterio de identificación, etc.”

²³ En el II Congreso de Pireneístas (Luchon, 1954) presenté una comunicación en la que glosé algún estudio de Saroïhandy. Si algún mérito hubo en ella fue el de hacer que Albert Dauzat evocara, en mi ayuda, la figura de su antiguo compañero. Mi comunicación —traducción y puesta al día de un trabajo de Saroïhandy— se puede leer con grandísimas ampliaciones en el tomo VI (1955), de *AFJ* (“Dos cortes sincrónicos en el habla de Graus”). Nombrado director de esa revista, publiqué una traducción de las “Huellas de fonética ibérica en territorio románico”, hecha a instancias más por mi fraternal amigo Antonio Llorente (*AFJ*, VIII-IX, 1956-1957).

la escuela española de filología²⁴, la comprensión hacia el error ajeno y el respeto más hondo hacia la dignidad del hombre²⁵.

La edición de 1952 nos sirve para ver cómo se ampliaba el campo de conocimientos de Menéndez Pidal. Seguirle a través de las páginas de Granada es ver cómo se perfilan sus informaciones sobre los moriscos (el "no sé qué clase de moriscos podía hablarla, y que contradice la corrección gramatical de la literatura aljamiada", p. 113, n. 1, es sustituido por "no sé qué clase de moriscos [granadinos o valencianos, sin duda] y que contradice la corrección gramatical de los moriscos aislados en Aragón y Castilla, los cuales hablaban bien", p. 38, n. 1); es ver —además— cómo se tienen en cuenta estudios anteriormente no considerados: de Gonçalves Vianna (pp. 44 y 46), D'Ovidio (p. 65, n. 2), Leite (p. 92) o Cimmino (p. 101, n. 1; p. 118, y otro par de veces que, posteriormente, no se usaron). Pero el viejo poema aljamiado no cayó en el olvido: a él se fueron incorporando estudios coetáneos como los de Conde (1904, p. 64, n. 8), Chereny (1905, p. 12, n. 1), o muy posteriores como los de Steiger (1932, p. 44, n. 1), Kuhn (1935, p. 68) y Tilander (1937, pp. 11, n. 1, y 68, n. 1); a ella iban enriqueciéndola paciente-mente cartas de amigos²⁶, informes de colegas²⁷, datos de sus discípulos²⁸. Y acompañando a tan variadas fuentes, el nacimiento de las propias obras: si no supiéramos la historia posterior, ¿quién hubiera adivinado en la página 93²⁹, en la 113³⁰,

²⁴ Lo señalé ya en "Menéndez Pelayo y la poesía de tipo tradicional" *BUG*, V (1956, 18-20 y 31).

²⁵ En la p. 117, hay una apostilla a Ford donde se lee "esta vale poco", pero la nota no se incorporó en la p. 47 de la ed. granadina.

²⁶ Como las de Unamuno y Groussac citadas en la p. 90.

²⁷ Véase los de Rubió (pp. 232 y 239, que luego no pasaron a la edición).

²⁸ La referencia a La Roda (p. 67, § 2) fue facilitada, según se lee en la observación autógrafa de la p. 273 por "alumno Navarro".

²⁹ "Pero creo q[ue] todos estos se hallan en diplomas aragoneses del XIII".

³⁰ La referencia dice "Esp. I. X, XI § 40₂", confirmada por la edición granadina (p. 39, texto y nota). En otra ocasión, a lápiz ha puesto: "va en Hist^a lengua seseo granadino". Y el destino aún no se ha hecho realidad.

que estábamos ante el anuncio del prodigio llamado *Orígenes del español*?

Dámaso Alonso tenía razón: “Era a Menéndez Pidal a quien le estaba reservado el derribar la barrera que nos aislaba de los métodos científicos conquistados en el último tercio del siglo XIX. Así, solo un positivo y exacto método histórico y filológico es lo que hace posible su primera gran obra, *La Leyenda de los Infantes de Lara*, publicada en 1896”³¹. Hoy hemos podido levantar una esquinita del telón que cubría las grandes creaciones. La genialidad del hombre sólo Dios la administra, pero queda ahí la lección. Menéndez Pidal trabajó pacientemente y no consideró acabado su quehacer ni siquiera cuando los tórculos se callaron. Detrás de la obra bien hecha aletcaba sin descanso un infinito camino de perfección. Día a día, los datos fueron llenando las márgenes del libro y hemos llegado a conocer la penosa tarea de alcanzar el perfil más exacto en unos cuantos motivos. Nada fiado al azar, desde copiar —como un viejo amanuense— el texto árabe en cuidadosos caracteres hasta numerar el folleto al que el impresor quitó la paginación de la revista³². Y nada con soberbia ni petulancia: sabiendo las limitaciones ajenas y los posibles yerros propios, pero hurtando hiel al corregir y poniendo diligencia al trabajar. En ello está la mejor lección del maestro; bien supo él que “la sabiduría del hombre serena su rostro y modifica la energía de su semblante”³³.

MANUEL ALVAR

Universidad Autónoma de Madrid

³¹ Semblanza que precede a R. MENÉNDEZ PIDAL, *Los Reyes Católicos según Maquiavelo y Castiglione*. Madrid, 1952, p. 11.

³² ¿Quién pensaría que también don Ramón padecía, como todos nosotros, penurias bibliográficas? Para mí, que trabajo en un desierto, tienen excepcional valor anotaciones como las que siguen: “está en B Real entre los folletos” [el trabajo de G. Vianna citado en la n. 2 de la p. 117 = n. 2, p. 46 de 1952]. “Cfr. Jakob Jud Miscel Morf 1905 tengo aparte” [nota al § 17], “Cab citado continuamente como primer anillo de la tradición judaica en el islam. P. L. Cheikho Quelques legendes islamiques apocryphes 1910 (folleto que tiene Asin), p. 36” (p. 296 = 99 de la ed. granadina, a la que no pasó).

³³ *Eclesiastés*, VIII, 1.

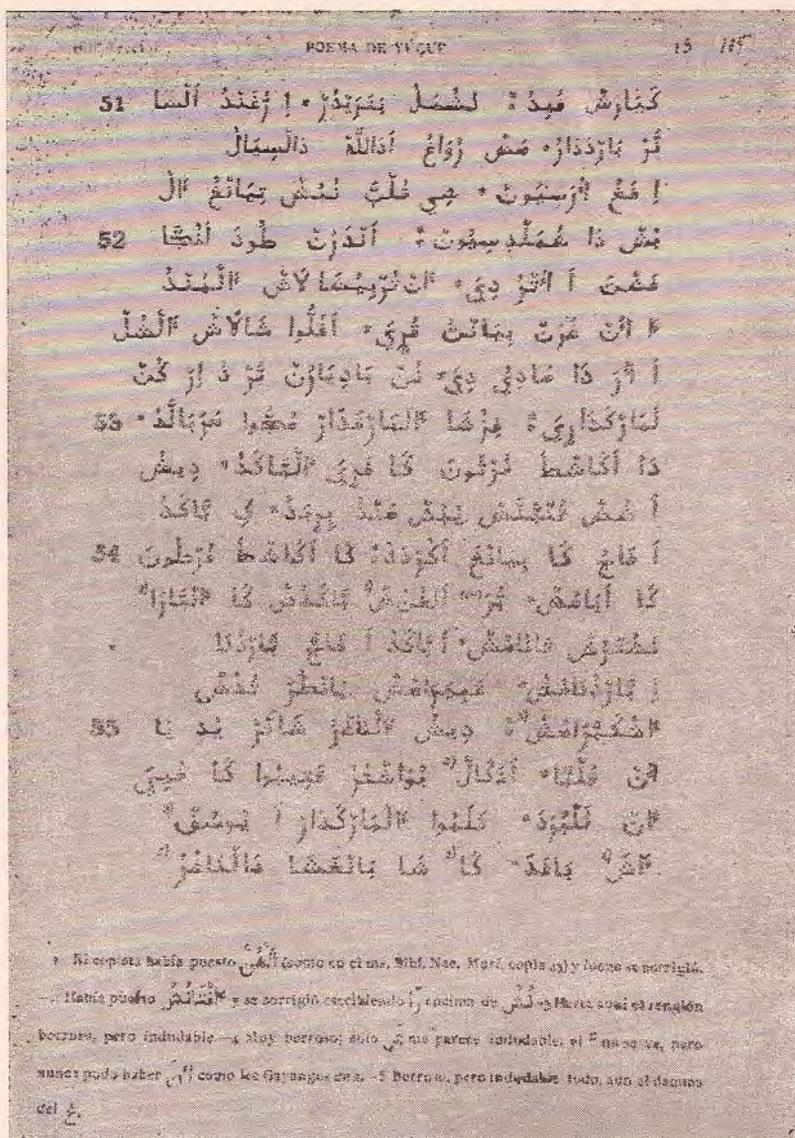


Fig. 1

POEMA DE YUCUP

Tanto la copia A como B presentan rasgos aragoneses, pero con esta diferencia: B es muy moderna, de la segunda mitad del siglo XVI, y su aragonés está muy castellanizado, aunque no completamente. A, como testamento más antiguo, ofrece el dialecto con mayor pureza. Uno y otro representan una lengua más popular que la que generalmente se usaba por los literatos aragoneses en las fechas respectivas.

Apuntaré aquí los principales rasgos dialectales de A comparados con algunos de B. Lo haré rápidamente; por lo cual no citaré siempre con precisión en mis autoridades.

Rasgos. Rasgo característico del aragonés y del leonés es la diptongación de *e* o *i* latinas aun ante una *yod* que impide la diptongación en castellano. Por ejemplo, *oculu* es *ojo* en castellano, pero *oeyos* en leonés y asturiano, y *oeyos* en el habla de Zaragoza, hacia 1500, en que escribió Ibañeta su libro de *Materia Médica* (v. Simonet, Glos. s. v. *oeyos*). En igual caso están *hodie* *hoyos*, *padiu* *peyos*, *hiza* *huezas*, que vivían todavía en el Alto Aragón. La influencia castellana hizo muy temprano olvidar estas palabras en la literatura, y la ley de diptongación ante palatal solo halló un refugio en la flexión verbal, donde todavía la muestra Yucup: A: *viengo* 31 d, *vienga* 14 a, 53 d (igual B 42), 76 d B 63 *viengas*, *viengas* 79 d, *viengo* 51 d B 40 *viengon*; esta manera de conjugar es muy común en toda clase de textos aragoneses (veíngas: *Levanta de José*, p. 74 s, y otras citas en Hanssen, *Conjug. arag.* p. 13 y 14) y subsiste aún en alto aragonés. Puede mirarse como parte de la conjugación el participio *cusito* B 37 c, *coctus*, castellano *cocho*; *cusito* es la verdadera lección, asegurada por la asonancia, para A 48 c, en vez de la disparatada *cutito*; v. adelante § 3R.—Fuera de la conjugación, la diptongación ante *yod* no se cumple: *noche* 74 c, castellano también por asonancia *ch*, véase § 6.

Asimilación al diptongo *ue* ofrece *guardar* 13 d.

En el diptongo *ie* inicial, alguna vez la fricativa *r* se escribió con el diptongo, indicio de que su pronunciación ordinaria era fuertemente palatal: *yerrado* A d, 53 d, 95 b — *yerrado* B 15 d, 44 d, 84 b, 115 b en el texto. Se halla también en las glosas *egerranzas* 95, *egerratos* 392—

Fig. 2

“CONVERSOS” DEL SIGLO XVI

(A PROPÓSITO DE ANTÓN DE MONTORO)

El *Cancionero de Antón de Montoro, el ropero de Córdoba*, fue editado por Cotarelo y Mori en 1900: es una compilación de poemas extraídos de colecciones manuscritas e impresas de los siglos XV y XVI. En ese mismo año la *RABM* publicó el testamento de Montoro, editado por Ramírez de Arellano, y dos de sus composiciones poéticas, editadas por F. de Uhagón. El *Cancionero* fue objeto de un artículo crítico de Morel-Fatio, también en 1900, en el *BH*.

Es tentador, por cierto, inferir la vida del poeta, la mentalidad de las gentes de su tiempo y la condición de los judíos “confesos” y de los judíos conversos partiendo de sus textos, considerados como testimonios. Pero se impone prudencia. Así, la pobreza alegada constantemente por el pedigüeño Montoro, es desmentida por su testamento, que supone una buena fortuna. Otro aspecto es el que unas veces manifieste antisemitismo y otras veces prosematismo, pues se trata de composiciones poéticas de encargo: nada prueba que experimentara esos sentimientos, y hoy no se podría confiar en la sinceridad de polémicas burlescas hechas para divertir a los espectadores. ¿Hay que creerle también cuando afirma que los sastres, es decir los comerciantes en paños, vivían en la miseria? De ser así, ¿qué interés habrían tenido los contemporáneos en perseguir a unos miserables? Todo invita a pensar, por el contrario, que los judíos formaban una clase privilegiada por la fortuna y que la alta nobleza los protegía hasta cierto punto de la hostilidad envidiosa de la gente de pocos recursos. La obra poética de Montoro revela con mucha más certidumbre las relaciones equívocas que mantenían su casta

y la aristocracia. Los judíos tienen dinero, los nobles fuerza y prestigio. La convención tácita establecida entre ellos exige que los ricos representen el papel de bufones mercenarios y mendiguen indignamente, en tanto que los poderosos (muchos de los cuales viven como parásitos de los judíos) otorguen con soberbia a sus "protegidos" ropas viejas, sobras de comida, palos e injurias. Por otra parte, los insolentes protectores se divierten lanzando a sus protegidos unos contra otros: excitan los rencores que provocaba, entre los conversos, la obstinada fidelidad de los judíos confesos, y, entre estos, la deslealtad de los conversos; y se regocijan con la defección, la deslealtad, la hipocresía y la felonía de los de la casta que navegan a merced de los vientos de la opinión para huir de la tempestad amenazante.

Además conviene tomar *cum grano salis* las grotescas disputas de los bufones de corte, por más poetas que se consideraran. Las graciosas amencidades entre compadres eran parte del juego y del oficio.

Montoro se ha convertido. Pero ¿es sincera su conversión? En ese caso su pluma —puede pensarse— no dejaría de traicionar la incomodidad de su situación espiritual. Ahora bien, aun allí la crítica debe mostrarse prudente. Montoro tiene en verdad una desenvoltura que no se aviene con los dogmas y las prácticas rituales. ¿Pero no es esa una actitud general propia del medio que frecuenta, en esas cortes provincianas donde los señores, en general poco devotos, alternan con letrados vueltos hacia la antigüedad y con ricos comerciantes, que adoran el becerro de oro?

No perdamos de vista otro sentido de "conversión". Llegado a la cincuentena, el hombre de acción o de negocios tiene la costumbre de dejar sus bienes y la conducción de sus asuntos a su hijo mayor —el mayorazgo—; ha sonado la hora de la retirada: retirarse es volverse hacia Dios, convertirse. Esto implica que, antes de esa edad, lleva con buen ritmo sus asuntos públicos y privados, así como sus amores. Esta partición de la vida está netamente marcada en las obras de Juan de Mena y del Marqués de Santillana, al principio profanos y luego, súbitamente, devo-

tos. El mismo Montoro se convirtió dos veces: como judío¹ primero y luego al retirarse.

Por otra parte, en la poesía del siglo XV no hay que buscar la experiencia *personal* de un escritor: a lo sumo aparece como una filigrana, sobre todo en algunas canciones o raros sonetos petrarquistas fundados en la introspección, pero siempre bien disimulada detrás de lo trivial o de los tópicos de moda (cfr. Macías). Ya lo dijimos: las violentas polémicas en que participa Montoro no son a menudo sino alardes y juegos de ingenio como los de los titiriteros sobre los escenarios ambulantes. No comprometen al hombre ni lo revelan.

Pese a eso, toda querella, por fingida que sea, hace surgir profundos sentimientos rechazados. La riña de gallos que enfrenta a Román y Montoro es tan significativa como un psicodrama. Atacando a Montoro, converso (o hijo de converso), el "cristiano viejo" que Román desearía ser derrama bilis; todo ocurre como si quisiera denigrar tácitamente la alianza de los nobles con los clérigos ajudiados y, más allá, con los negocios evidentemente judíos. Parece predicar con palabras encubiertas una política de sustitución: la alianza de la nobleza media con los letrados cristianos viejos, que son todos de origen plebeyo.

Los falsos acentos de cólera y las chocarrerías de Montoro ante esta actitud de Román son sintomáticas. El "ropero" sabe que los nobles terminarán por tomar partido contra los judíos confesos, pero que dudan todavía de retirar su confianza a los excelentes clérigos cristianos nuevos en beneficio de los clérigos cristianos viejos. Su actitud atestigua también el éxito de la política de división que llevan a cabo ciertos grandes señores.

La casta amenazada, en efecto, se desgarró. Los hijos de conversos sobrepujan en rigor pseudo-religioso a los judíos pertinaces y a los neófitos de la última ola. Los letrados de origen

¹ Por otra parte, "converso" no designa solamente al hombre que se ha convertido. Designa y, de hecho, estigmatiza al padre, hijo, biznieto, sobrino o primo, quizás perfectamente cristiano, de un judío que antaño se convirtió. Las persecuciones de que fueron objeto los conversos les dieron un sentimiento de casta. Nada prueba que ese sentimiento muy natural coincidiera con una verdadera fe religiosa, cualquiera que fuese.

cristiano toman distancia. Precisamente ellos inventan el concepto de "cristiano viejo", para distinguirse de ciertos charlatanes que hacen oficio de clérigos y cuyos padres manejaban todavía la aguja.

Cuando Román escribe a Montoro: "Os haré... volver de nuevo a coser / y tornar a los remiendos / que dexastes", no la emprende con la religión judía, ni tampoco con Montoro, que verosímilmente nunca vendió ni remendó trapos; tiene en cuenta a los recién llegados que le hacen competencia cerca de los poderosos del momento en sus funciones de clérigo, y los envía de nuevo a la tienda del padre, trata de provocar a toda una casta, cuya expulsión prepara.

He aquí, pues, las enseñanzas del *Cancionero* de Montoro:

1. La intensificación de las relaciones sociales a lo largo del siglo XV provoca la creación de un organismo jurídico y administrativo en la corte del rey y en las cortes provincianas. Los "letrados" que lo constituyen ponen de manifiesto todavía una cierta domesticidad humilde. Cultivan la poesía y la bufonada para divertir a sus amos.

2. La producción *literaria* de estos secretarios consejeros consiste sobre todo, por tradición, en debates, disputas, querellas, y en canciones más o menos burlescas que, basadas en la ficción, emparentan con la poética, y también en discursos o "parlamentos" que basados en la persuasión ("suasoria") emparentan con la retórica.

3. Los letrados provienen de un nuevo estrato de la población, formado por comerciantes y artesanos cuyos hijos han ido a las "eseuelas" ("estudios generales").

En su nueva situación, son portadores de conflictos de orden social y político que los enfrentan con sus padres. Una parte de esta clase media, agrupada en corporaciones, aspira a formar los municipios; otra, a menudo de origen y aun de religión judíos, obtiene su poderío del tráfico de mercaderías, de la moneda cuyo uso se ha extendido en el siglo XV junto con las relaciones comerciales. Una y otra buscan en torno a la nobleza la vía de acceso al poder.

4. Los "letrados" crean una superestructura ideológica que justifica y a la vez profundiza esta lucha de castas. La religión les proporcionará las bases. Los comerciantes convertidos al cristianismo recientemente o en ocasión de los pogroms de fines del siglo XIV son denunciados como judíos, enemigos de la fe. Pero en verdad se apunta a la vez a sus bienes y a su influencia.

5. Aparece un concepto nuevo, que constituye una pareja: "cristiano nuevo", "cristiano viejo". La palabra "convertir" oscila, y una de sus acepciones y connotaciones, el derivado "converso", toma el sentido peyorativo tanto de renegado como de sospechoso (igualmente en pareja con los términos que designan a los musulmanes convertidos al cristianismo y a los cristianos convertidos al islamismo). Todo cristiano que tenga un pariente lejano israelita es considerado "converso". Los antiguos "convertidos" tratan al principio de diferenciarse de los conversos de última hora, hasta los persiguen, en nombre de la ortodoxia cristiana. Los cristianos viejos miden por un mismo rasero a todos los conversos, recientes y antiguos.

6. La poesía burlesca testimonia las contradicciones interiores de esta nueva clase. Los señores y su corte se divierten con el conflicto entre los "letrados", sus servidores igualmente plebeyos, y se regocijan con sus polémicas, pues estas traducen las querellas entre mercaderes y artesanos y sirven para perpetuar sus privilegios y el viejo orden social.

7. La calidad de esta literatura es mediocre. En el siglo XV no se encuentra, evidentemente, expresión de verdaderos sentimientos personales. La invención poética más corriente sigue siendo estrecha y tradicional: se cultiva principalmente la *disputatio* propia de los juristas. Y el arte no es sino lemosín, o sea el oficio de trovadores bastardeados, sin gran contacto con la poesía popular de los "villancicos" y sin ningún contacto con el nuevo estilo italiano.

CHARLES V. AUBRUN

Sorbonne

(trad. de Graciela Reyes)

LAS MEMORIAS DE GONZALO FERNÁNDEZ DE OVIEDO

Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, *alias* de Sobrepeña, según se firmó en el título de su novela caballeresca *Don Claribalte*¹, y Néstor de los cronistas de Indias, según la elegante expresión de Eugenio Asensio². Casi ochenta años transecurrieron entre su nacimiento en Madrid³, en 1478, y su muerte en la Isla Española, en 1557. En ese plazo, en España, la diarquía gloriosa de los Reyes Católicos se convierte en la monarquía imperial de Carlos V, pero no sin el reajuste previo de las Comunidades. Cuando muere Oviedo, la España filipina apenas si es

1 Valencia, 1519, reedición facsímile de la Real Academia Española, con breve prólogo de AGUSTÍN G. DE AMEZÚA (Madrid, 1956). Es bien sabido que años más tarde Oviedo tronó violenta y repetidamente contra los libros de caballerías, debido a convicciones erasmistas, seguramente. Pero no hay que perder de vista el hecho (que ha pasado casi desapercibido, por lo demás) de que el *Claribalte* tuvo una segunda edición en vida de su autor, Sevilla, Andrés de Burgos, 1545, véase A. GERBI, "El *Claribalte* de Oviedo", *Fénix*, n.º 6 (1949), 378-90. El conocimiento de esta segunda edición no ha pasado a la más reciente bibliografía de nuestro autor, que por cierto acusa otras varias deficiencias: D. TURNER, *Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés. An Annotated Bibliography*, University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, n.º 66, Chapel Hill, 1966, pp. 1-2. Cabe preguntarse si la reedición del *Claribalte* se hizo con permiso del autor o no. Dudo que Oviedo anduviese en tratos con el impresor Burgos, porque en 1545 Oviedo estaba en Indias. Pero es casi seguro que sí conoció la reimpresión, pues en agosto de 1546 embarcaba para España y desembarcaba en Sevilla, donde tenía su imprenta Andrés de Burgos. Si Oviedo no había participado en esta reedición, como supongo, esto bien puede haber exacerbado sus críticas de moralista a las novelas de caballerías, al encontrarse inopinadamente, en su madurez, confrontado con la evidencia de sus "pecados" de juventud.

² E. ASENSIO, "La carta de Gonzalo Fernández de Oviedo al Cardenal Bembo sobre la navegación del Amazonas", *RI*, IX (1949), 569-77.

³ "Una villa tan noble e famosa en España, e como yema de toda ella puesta en la mitad de su circunferencia, en la qual yo nascí, de padres y progenitores naturales del Principado de Asturias de Oviedo", escribe nuestro presuntuoso cronista en sus *Quinquagenas*, II, Biblioteca Nacional, Madrid, ms. 2218, fo. 65r. La transcripción y puntuación son mías.

un destello, un plan de acción (o de inacción, a menudo), aunque nuestro cronista conoció bien al entonces príncipe don Felipe, y a la que podríamos llamar primera promoción de sus cortesanos. En América, esos mismos años presencian el grandioso ciclo histórico de descubrimiento, conquista y colonización, y Oviedo escribirá largamente sobre esos tres nuevos tipos humanos, del descubridor, el conquistador y el colonizador. En su larga vida Oviedo ve a España entrar con pie seguro en la edad moderna (la suerte le deparó no ver los traspies y caídas de la España filipina), y también presencié y participó en la incorporación de América a la vida y al pensamiento occidentales.

Claro es que las memorias de una vida tal deben representar un interés mayor. Y así es. Lo malo del caso, sin embargo, es la forma en que nos han llegado esas memorias. En realidad de verdad, Oviedo no escribió memorias, tal como entendemos el término hoy día, con claro sesgo autobiográfico, sino más bien memoriales, como los llamó él mismo, o sea apuntes de lo observado, sin necesaria conexión y significado autobiográficos. En este sentido usa Oviedo la voz *memoriales*, y en este sentido los dejó, y copiosísimos, más que ningún otro escritor del Siglo de Oro.

Si bien Oviedo estaba siempre dispuesto a injertar detalles de su vida en cualquier obra que trajese entre manos, dos, en particular, dedicó a sus memoriales. Y las dos obras permanecen inéditas en su casi totalidad. Me refiero a las *Batallas y quinquagenas* y a las *Quinquagenas de la nobleza de España*. Las *Batallas* están escritas en forma de diálogos entre el Alcaide de una fortaleza —el propio Oviedo, claro está— y un Sereno. La materia de sus conversaciones son los personajes destacados en la guerra, la corte, la Iglesia o la administración que conoció el Alcaide, con puntual referencia de sus progenitores, rentas y descendencia⁴. Esta obra, interesantísima por tantos conceptos,

⁴ En las *Quinquagenas* Oviedo describe las *Batallas* de la siguiente manera: "Mis diálogos de las casas de España illustres e de nobles linages e famosos caualleros en que ha quecriuo desde el año de 1535. Y están escritas más de mil y quinientas hojas, y es obra en que se tracta de las

está, con mínimas excepciones, rigurosamente inédita. No se conserva el original autógrafo, pero sí varias versiones manuscritas en diversas bibliotecas de España, con mayor o menor número de diálogos y con ordenación variable⁵. Me apresuro a agregar que no es ésta la obra que quiero presentar hoy.

Mi interés en estos últimos tiempos se ha centrado, más bien, en las *Quinquagenas de la nobleza de España*, cuyos tres gruesos infolios autógrafos se custodian en la Biblioteca Nacional de Madrid. Solo se ha publicado el primero de ellos, pésimamente transcrito por Vicente de La Fuente, y elegantemente impreso por la Real Academia de la Historia, en Madrid, 1880⁶. Yo traigo entre manos el estudio y la edición anotada de una muy amplia selección de los tres tomos. La impresión íntegra de los tres tomos no tiene justificativo alguno en esta época de precios astronómicos: Fernández de Oviedo se repite a cada paso, moraliza incansable e interminablemente, cargando la mano en las frialdades

personas e fundadores de sus mayorazgos e casas, e de sus genealogías e armas. El comienzo siempre en el caballero que vi e conocí en la casa de que tracto, e dialogando tráense a consecuencia los ascendientes e descendientes de los tales. En lo qual ay muchas hystorias peregrinas e onrrosas para nuestra nasción'', *Quinquagena III*, fo. 61v. (Biblioteca Nacional, Madrid, ms. 2219).

⁵ Aunque parezca increíble, el estudio más completo sobre las *Batallas* sigue siendo el que les dedicó DIEGO CLEMENCÍN, *Elogio de la Reina Católica Doña Isabel*, Madrid, 1820, pp. 220-35, Ilustración X, "Noticia y descripción de las *Quinquagenas* compuestas por Gonzalo Fernández de Oviedo". Para los problemas de publicación de las *Batallas*, véase J. AMADOR DE LOS RÍOS, "Sobre la publicación de las *Batallas* y *quinquagenas* del Capitán Gonzalo Fernández de Oviedo", *BRILL*, I (1879), 209-17. Los datos que recopila D. Turner en su bibliografía ya citada son a todas luces insuficientes, además de ser de segunda mano. Conviene agregar que en la época de Amador de los Ríos el autógrafo de las *Batallas* se conservaba en la biblioteca universitaria de Salamanca. No abandono la esperanza de dar con él algún día.

⁶ Ya en el momento de su aparición fue durísimamente criticada la edición de La Fuente por A. MOREL-FATIO, en una larga reseña contenida en la *Revist.*, XXI (1883), 179-90. En toda justicia, hay que hacer constar que Morel-Fatio no había visto los autógrafos de las *Quinquagenas* al escribir su reseña, razón por la cual no dejó de cometer ciertos errores de diversos tipos. En cuanto al caso de La Fuente, hay que suponer que el encargado de la transcripción fue algún copista asalariado, pues los errores son de toda clase, y algunos garrafales, hasta saltarse varias líneas en la lectura. Las signaturas modernas de los tres tomos de las *Quinquagenas* son mss. 2217-2219.

trasañejas. Ante la frondosidad agobiante de las *Quinquagenas* he llevado a cabo una cuidadosa poda que ha revelado lo que intrínsecamente tienen de memorias o memoriales estos tres gruesos volúmenes. Pronto espero dar esta obra a la imprenta, pero hoy quiero presentar algunos de los aspectos de interés que guardan las *Quinquagenas* ⁷.

La doble intención que llevó a Oviedo a componer obra de tales dimensiones la declara paladinamente en la primera página: por un lado, “corregir los vicios e loar las virtudes exortando al próximo e a todo christiano para que enmiende su vida e se ocupe en servir a Dios”. A esta intención obedece la parte más incomportable de su obra, en que el moralista Oviedo machaca en los mismos temas con la obstinación de sus años y con la verborrea de un logómaco. La segunda intención fue “memorar los famosos varones de nuestra España”. Esta parte de la obra contiene pasajes de interés absorbente, pues a muchísimos de esos “famosos varones” Oviedo los conoció personalmente, y su memoria es pródiga en anécdotas vistas u oídas. Personas y cosas de dos mundos se barajan en el recuerdo, y la fenomenal memoria de Oviedo vagabundea por los caminos, mesones, ciudades, cortes y palacios recorridos en España, Flandes, Italia e Indias. La memoria privilegiada de Oviedo se halla emulada aquí por su vida “de monstruosa actividad física e intelectual” ⁸.

⁷ Mi labor ha sido grandemente ayudada por una generosa beca del National Endowment for the Humanities, y por la dedicación de mi ayudante, la Srta. Diane J. Pamp. Quiero que conste aquí mi agradecimiento a la institución y a la persona.

⁸ M. MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas hispanoamericanos*, II, Madrid, 1893, p. lx. Conviene aclarar aquí que la memoria de Fernández de Oviedo, extraordinaria y todo como debió de haber sido, estaba respaldada por lo que habrá representado una inmensa cantidad de apuntes, hechos en caliente, al estilo de un periodista moderno, tipo del profesional de las letras con el que no deja de tener ciertas concomitancias nuestro autor. Así, por ejemplo, en cierta ocasión puntualiza: “Recorriendo a mis memoriales he topado un hecho notable de dos caballeros alcaldes christianos e famosos por sus lanças, y dezirlo he con brevedad, como lo escreuí para mi acuerdo más ha de cinquenta e ocho años, por rrelación de algunos que se hallaron en esc trance” (*Quinquagena III*, fo. 83r.). Y cuando los acontecimientos eran demasiado remotos para poder atestiguarlos el propio Fernández de Oviedo, allí estaban los memoriales de su padre para respaldarle. O como dice nuestro cronista: “Antes que vaya adelante quiero dezir

En su estructura la obra presenta la forma de un texto en verso seguido por su glosa en prosa: la longitud de los textos y las glosas es muy variable. Los versos son pareados aconsonantados en octosílabos, las más veces, forma estrófica que Oviedo denomina, con la ufanía del inventor, "segunda rima", esperando, seguramente, hombrearse con la tan famosa "terza rima". Inútil comparación, porque los versos de Oviedo sufren de mortal prosaísmo. Como dijo Menéndez Pelayo: "no fue Oviedo poeta, pero sí abundante y desdichado versificador"⁹. En la glosa a esos infelicísimos versos es donde el paciente lector hallará abundantes recompensas.

Esos versos, por llamarlos de alguna manera, Oviedo los agrupa en estanzas de cincuenta versos. A su vez, cincuenta estanzas constituían una *quinquagena*, o parte, y como hay tres, Oviedo declara con orgullo que en toda su obra "se contienen siete mill e quinientos versos". Queda explicado así el curioso título de su recopilación, pero hay que admitir que Oviedo demostró especial debilidad por la división de sus obras en cincuentenas. Así agrupó los diálogos que constituyen las *Batallas*, y cincuenta es el número de libros que forman la *Historia gene-*

al que lee que yo he confesado, y es la verdad, que nascí año de 1478, y podrá dezir que cómo escriuo lo del año de 1482, pues que entonccs avría yo quatro años e no más. Respondo y aviso que mi padre fue vn ombre que holgava descreuir para su acuerdo e memoria todo lo que en su tiempo pasava e él vía o muy cierto le constava, e era ombre de buen entendimiento y de su mano dexó escriptas estas e otras muchas memorias de que yo me he aprouechado, e las he empleado donde ha conuenido que yo las ponga en mis tractados" (*Quinquagena III*, fo. 83v.). De tal palo, tal astilla.

⁹ MENÉNDEZ PELAYO, *ibidem*, lxiii. Acerca de Oviedo poeta todavía se puede hablar un poco más. Hay que tener en cuenta que Oviedo estaba muy italianizado en su cultura (véase A. GERBI, "Oviedo e l'Italia", *RST*, LXXVI [1964], 55-113), lo cual por un lado explica sus preferencias por Dante y Petrarca, y por el otro lado también explica el hecho que durante su período italiano (1499-1502) probase su pluma en escribir sonetos en español (lo dice el propio Oviedo, *Batallas*, batalla I, quinquagena I, diálogo XIII). Aunque los sonetos se han perdido, hay que agregar el nombre de Oviedo al de Juan de Villalpando, como los dos únicos "sonetistas" en español entre el Marqués de Santillana y Juan Boscán, cfr. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Autología de poetas líricos castellanos*, XIII, Madrid, 1908, pp. 227-32. Menéndez Pelayo se equivoca al atribuirle cinco sonetos a Villalpando: solo fueron dos, cfr. Ch. V. AUBRUN, *Le Chansonnier espagnol d'Herberay des Essarte (XVe siècle)*, Bordeaux, 1951, pp. lviii-lviii.

ral y natural de las Indias. El título de *quincuagena* ya había sido utilizado por San Agustín, y en la España de nuestro cronista había sido resucitado por Nebrija para denominar las notas críticas a las Escrituras que publicó en Alcalá en 1516¹⁰. Y el título estaba muy a flor de conciencia en la España carolina, pues cuando don Francesillo de Zúñiga, bufón del Emperador, se quiere mojar del revoltoso don Pedro Girón, le atribuye unas imaginarias *quincuagenas* en que suponía que éste historiaba las Comunidades¹¹. Asimismo, parte de la obra en verso del Almirante de Castilla, don Fadrique Enríquez, tan admirado por Oviedo, se denominaba comúnmente *quincuagenas*¹². Si aunamos a esta evidente boga del término el afán de simetría que evidencian las conocidas inclinaciones artísticas de Oviedo, esta conjunción explica su curiosa preferencia por *quincuagenas* o cincuentenas.

La obra va dedicada al príncipe don Felipe, con fecha del 10 de enero de 1555. Pero con posterioridad a esta fecha Oviedo volvió a ponerle mano en dos ocasiones distintas. Al final de los últimos añadidos escribió: "Acabé de escribir de mi mano este famoso tractado de la nobleza de España, domingo primero día de Pasqua de Pentecostés, XXIII de mayo de 1556, *laus Deo*, y de mi edad 79 años". Una verdadera hazaña intelectual para

¹⁰ *Aelii Antonii Nebrissensis ex grammatici rhetoris in complutensi gymnasio atque proinde historici Regii in quinquaginta sacrae scripturae locos non vulgariter enarratos. Tertia quinquagena*, Alcalá de Henares, 1516. Oviedo había escrito: "El docto maestro Antonio de Lebrisa eseriuió ciertas *quincuagenas* e lindezas e dificultades de latinidad", *Quinquagena I*, ed. La Fuente, I, 4. En su reseña ya citada, Morel-Fatio no acertó a identificar la obra de Nebrija.

¹¹ "Don Antonio de Acuña, obispo de Zamora, capitán general de las Comunidades, de revoltosa memoria, según se escribe en las *Quincuagenas* de don Pedro Girón", *Crónica de don Francesillo de Zúñiga*, Bib. Aut. Esp., XXXVI, p. 13b.

¹² Así lo recuerda el propio Oviedo, en el pasaje citado en parte, *supra*, n. 10. Se refiere a los versos del Almirante contenidos en Fray Luis de Escobar, *Las quatrocientas respuestas a otras tantas preguntas...*, Valladolid, 1545. Oviedo admiró mucho al Almirante don Fadrique, quien bien digno fue de admiración, y le dedicó un encendido elogio en la *Quinquagena III*, fo. 12v. Por lo demás, Oviedo y el Almirante se escribieron sendas largas epístolas acerca de "los males de España y de la causa dellos", que se conservan inéditas, pero que publicaré en el estudio sobre don Fadrique que traigo entre manos.

un hombre de su edad, singularizada aún más por la firmeza de los trazos de la pluma que a lo largo de los tres volúmenes mantiene invariable la belleza de esa letra de pendolista profesional.

Como buen historiador, Oviedo declara los modelos o predecesores que ha tenido en su intento de loar a los famosos varones de España. Así recuerda a Fernando del Pulgar, a Fernán Pérez de Guzmán, a Diego Rodríguez de Almela con su *Valerio de las historias*, a Juan de Mena en sus *Trescientas* (que él usa en la edición comentada por el Comendador Griego)¹³, y a Juan Sedeño con su *Suma de varones ilustres* (Medina del Campo, 1551)¹⁴. Esta última obra Oviedo la destaca como la influencia decisiva que le impulsó a componer sus *Quinquagenas*, con lo cual, por lo demás, podemos decir que éstas se escribieron entre 1551 y 1556¹⁵. Pero hay que hacer la salvedad de que el propio Oviedo declara que mucho de las dos primeras *quinquagenas* lo tenía ya escrito "con otro intento e traça", antes de que llegase a sus manos la obra de Sedeño¹⁶.

¹³ Véase, por ejemplo, *Quinquagena III*, fo. 30v. El Comendador Fernán Núñez de Guzmán, catedrático de Griego en Salamanca, no solo fue fuente histórica de Oviedo, sino también su corresponsal e informante. Nuestro cronista cuenta cómo se carteaba desde Indias con el Comendador Griego, con quien evacuaba consultas acerca de algunas personas que iban incluidas en las *Quinquagenas*, cfr. *Quinquagena III*, fo. 67v. Interesante dato acerca de la composición y fuentes de esta obra. En otro lugar insiste Oviedo en la importancia que tenía la correspondencia con amigos como fuente histórica, *Quinquagena III*, fo. 17r.

¹⁴ En varios lugares declara Oviedo sus principales fuentes; véase, por ejemplo, *Quinquagena III*, fo. 88v.

¹⁵ Ya en la dedicatoria al príncipe don Felipe destaca Oviedo la importancia de la obra de Sedeño en la concepción de la suya, *Quinquagena I*, ed. La Fuente, 3. En diversos lugares insiste sobre lo mismo, por ejemplo, *Quinquagena III*, fo. 2r; *ibidem*, fo. 61v.

¹⁶ Prólogo a la *Quinquagena II*. El propio Fernández de Oviedo embrolla un poco la cronología de esta obra. Después del primer final (según se verá, la obra tiene tres finales distintos), y con fecha de 1555, él declara haber invertido doce años en su composición, con lo que hay que retrotracar su primera redacción a 1543 (*Quinquagena III*, fo. 81r). Pero algo antes había dicho que la obra llevaba diez años en el telar (*Quinquagena III*, fo. 61v), dando así la fecha aproximada de 1545 para el comienzo de la primera redacción. Como resumen de todo esto, podemos decir que Fernández de Oviedo empezó a componer sus *Quinquagenas* hacia 1543-1545, que para 1551 (fecha de publicación de la *Suma* de Sedeño) llevaba escritas las dos primeras, y que entre 1551 y 1556 limó esas dos y escribió la tercera.

En diversas oportunidades, sin embargo, Oviedo no puede disimular su orgullo (bastante a flor de piel, por lo general), y afirma en forma tajante que su obra superará netamente a todos sus modelos. En parte, por la amplitud de sus conocimientos directos, o como dice Oviedo: "A la verdad, pocos ombres de estado (y digo muy pocos) ay en los rreynos de Castilla y de León, Galizia, Granada, Nauarra, Aragón, Valencia e Cataluña, que yo no los aya visto e conocido, a ellos o sus padres o abuelos"¹⁷. Y en parte, porque será la obra más copiosa en su género. Según las estadísticas que saca a relucir el propio Oviedo, Juan Sedeño en su *Suma de varones ilustres* apenas se hizo cargo de 52 ó 53 españoles, Fernán Pérez de Guzmán de 33, Fernando del Pulgar de 26, Juan de Mena de solo "algunos", y Diego Rodríguez de Almela de 75, mientras que él, Gonzalo Fernández de Oviedo, trataría de 300¹⁸.

Esta inmensa superioridad numérica de Oviedo sobre sus modelos está en relación directa no solo con sus conocimientos mayores, sino también con su método de composición. Para describirlo no se me ocurre mejor forma que recordar el caso de Orbancja, aquel famoso pintor de Úbeda, a quien cuando le preguntaban lo que pintaba, respondía "lo que saliere". Así compuso Fernández de Oviedo sus *Quinquagenas*, a "lo que saliere". En realidad, esta obra constituye un perfecto ejemplo de lo que ahora se llama, con tono empinado, la libre asociación de ideas. Un ejemplo bastará para ilustrar este extremo. La estanza 10 de la *quinquagena* tercera empieza con una referencia al rey Iñigo Arista, para pasar al Marqués de Santillana, de allí a las coplas de Jorge Manrique y a la solidez de su doctrina, lo que le recuerda la solidez de los diques de Holanda: esto trae a colación su viaje a Flandes en 1516, para recordar que los diques se reparan

¹⁷ *Quinquagena III*, fo. 47r. El radio muy considerable de los conocimientos personales de Oviedo le permite, en ocasiones, ampliar lo ya dicho en su *Historia general y natural de las Indias*, así, por ejemplo, con las noticias acerca de mosén Pedro Margarit, primer alcaide en Santo Domingo, cfr. *Historia*, parte I, libro II, cap. XIII, y *Quinquagena III*, fo. 65v.

¹⁸ *Quinquagena III*, fo. 2r. Pero lanzado a escribir, y ya caliente, aumenta la cifra: "Si tengo prometidos trezientos, agora digo que hallareys siete vezes cinquenta e más", *Quinquagena III*, fo. 26v.

con estiércol y ristras de ajos, para rematar diciendo que es más segura la doctrina cristiana de Manrique que los diques de Holanda.

El corolario estilístico de esta cadena de divagaciones es una prosa muy descuidada¹⁹. Pero Oviedo anticipó este cargo, al declarar paladinamente que él escribía “a la soldadesca”, como persona de pocas letras, de espada más que de pluma²⁰. Pero “a la soldadesca” o no, por todas las *Quinquagenas campea* lo que Pérez de Tudela ha llamado la “embriaguez de pluma”²¹. Es evidente que Oviedo padecía de una gravísima incontinencia verbal²².

¹⁹ Un botón de muestra: “Plúgome el zelo e obra de Sedeño, que sin dubda es de estimación, e ya que ésta mía merzcza estar atrás de todas las desta calidad, será de las primeras más copiosa de varones famosos de España, a quien principalmente yo quiero cechar este cargo como buen español a su misma patria”, *Quinquagena III*, fo. 6lv. Se trata, evidentemente, de un estilo conversacional, con los frecuentes anacolutos gramaticales y mentales propios de la plática animada, y no del reposo del escritorio.

²⁰ “Os cuento lo que podés aver por fiel rrelación para lo poner con los sucesores en mejor estilo quel mío, ques a la soldadesca, e que como ombre sin letras he dicho e digo lo que mi posibilidad me concedió y supe, sin salario ni rremuneración de alguno”, *Quinquagena III*, fo. lv. Otras protestas de ignorancia, mucho más huecas y hasta de carácter tópicó, se pueden leer en las dos epístolas dedicatorias de la *Historia general*.

²¹ JUAN PÉREZ DE TUDELA BUESO, “Vida y oseritos de Gonzalo Fernández de Oviedo”, *Bib. Aut. Esp.*, CXVII, p. xcix. Hasta el momento, esto es el trabajo de mayor equilibrio y empeño sobre Oviedo.

²² La inmensa obra que dejó, en gran parte aún inédita, basta para atestiguar lo dicho. Pero las *Quinquagenas* nos ofrecen un ejemplo inestimable de Oviedo en su taller, en plena labor de forja literaria, machacando todavía en su obra al caliente. Ocorre que las *Quinquagenas* tienen un final explícito, con su *laus Deo* apropiado y todo (*Quinquagena III*, fo. 79r). Pero pronto le entraron dudas de que no iban incluidos allí todos los contemporáneos debidos (“mi desseo me ha acusado, quexándose de mi memoria”), y volvió a empuñar la pluma para agregar una sección estrictamente biográfica que llamó de “Acrescentados” (fos. 81-86), que termina así: “E con estos caualleros e acrescentamiento doy infinitas gracias a Dios por siempre jamás amén”. Pero, “pasados eran algunos meses e días que sescriuíó lo que está dicho”, cuando cayó en la cuenta de que se le habían quedado en el tintero algunos santos y religiosos españoles, y vuelta a enristrar la pluma, hasta llegar al folio 97. Y esta vez sí dejó su tarea para siempre. A todas luces, el fuertísimo impulso literario que arrastró a Oviedo durante toda su vida, se volvió casi incontenible cuando sintió que esta se le acababa, quizá como si intuyese que en su caso colgar la pluma era renunciar a la vida. Así como en el *Quijote* los seis epitafios de la primera parte no son final categórico, sino pórtico de una nueva salida, así en las *Quinquagenas*—salvadas las distancias— cada falso final es pórtico de una nueva salida del quijotesco Oviedo, dispuesto a luchar con su pluma, por la honra de su patria, él solo contra todos.

Pero frente a estas censuras hay que reconocer que en ocasiones Oviedo hace gala de un poder descriptivo de primerísima fila, y que su arte narrativo puede parangonarse con cualquier novelista de su tiempo. Así, por ejemplo, en la muy larga y muy divertida anécdota de don Fernando de Velasco, hermano del Condestable de Castilla, a quien unos rufianes borrachos en una venta confundieron, por sus grandes narices, con un judío, y se pusieron a jugar a darle papirotazos en ellas, hasta que don Fernando tuvo oportunidad de llevar a cabo su terrible venganza, quemándolos a todos vivos en la venta²³.

O bien, la aún más larga anécdota de César Borgia y los capitanes españoles en Roma, que Oviedo presencié el año de 1500. Con muy hábiles gradaciones narrativas, Oviedo nos llega a explicar cómo en un rapto de furor César Borgia había hecho juramento de castrar a todos esos españoles. Al enterarse de esto, el capitán Sancho de Valdovinos y otros cinco más, todos en su servicio, se le apersonaron, y aquel le dijo estas arriscadas palabras: "Señor, estos capitanes que aquí veys nos venimos a despedir de vuestra excelencia porque no somos para castrados, pero hazémosvos saber quel que nos quitare las turmas le dolerá la cabeça, y que vos no devés de encargaros dese oficio porque no es para vos. Y quédese vuestra excelencia con Dios, y embiadnos a esos carniceros"²⁴. ¡Así trataba un capitán español al magnate italianizado que creyó que *aut Caesar, aut nihil!*

El ser testigo de vista de tantas y tan diversas anécdotas constituye una de las mayores ufanías de Oviedo. En consecuencia, no es de sorprender que haga varias censuras, más o menos veladas, contra Pedro Mártir de Anglería y Francisco López de Gómara, que escriben de cosas de Indias desde la plaza de Zocodover de Toledo, según maliciosamente supone Oviedo²⁵. En otra

²³ *Quinquagena III*, fos. 19r-20v.

²⁴ *Quinquagena III*, fos. 74r-75v.

²⁵ "E creerse dene que lo que toca a Indias lo avré entendido, e no lo escriuo desde la plaça Socodonel de Toledo, ni desde algún pueblo fuera destas partes, como hoy escriuen algunos desde España, dándonos a entender las cosas de las Indias sin averlas ellos visto", *Quinquagena III*, fo. 9v. Todo el pasaje es interesantísimo, y lo transcribí íntegro en el prólogo

oportunidad dirá: "Yo no hago este oficio [de cronista] como adeuino, ni a tanto peligro de mi conciencia como los avsentés"²⁶. El "adeuino", en este caso, es el otro cronista de Carlos V, fray Antonio de Guevara, gran falsario y "enconado parlero", según Oviedo, cuyo *Marco Aurelio* es cumplido ejemplo de "libros apócrifos e vanos"²⁷. Claro está que cuanto más se denigran las supercherías de Guevara, más se enaltece la obra de su impugnador, "el docto maestro Rúa", según le llama Oviedo²⁸.

Fuera de las naturales simpatías y diferencias, la actitud de Oviedo está condicionada por la prevalente interpretación de su época de los fines de la Historia como eminentemente éticos y ejemplares. Ya he tratado de este tema en otras oportunidades²⁹, y ahora bastará decir que la suma de estos factores personales e intelectuales hace que Oviedo dispare aquí nuevas andanadas contra su enemigo de siempre, el Padre Las Casas³⁰. La oposición de estos dos irrestañables escritores la ve Oviedo en su expresión más simple, y que es, al mismo tiempo, la más elogiosa para sí mismo: él es un "honrador" de su patria, Las Casas un "mordedor".

Y siguiendo ya la hilada de los elementos personales en estas *Quinquagenas*, quiero referirme, aunque sea sucintamente, al magnífico elogio de Madrid, su patria chica, que llena casi la

a mi edición del *Sumario de la natural historia de las Indias* (Salamanca, 1963). Más adelante insistirá: "Como cronista destas partes su Magestad Cesárca manda que le sirua como lo hago, y no desde Gómara o otro [pueblo] de los de España, sino desde las mismas Indias, de vista quando se offrece, e a lo que no me hallo infórmome de los que lo ven e deuen ser creydos", *Quinquagena III*, fo. 26r.

²⁶ *Quinquagena II*, fo. 56r.

²⁷ *Quinquagena II*, fo. 43r.

²⁸ *Quinquagena II*, fo. 56r.

²⁹ Primero, en el congreso inaugural de la Asociación ("Perfil icológico del Inca Garcilaso", *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispánicos* [Oxford, 1964], pp. 191-97); después, ampliado, en la introducción a mi libro *El Inca Garcilaso en sus "Comentarios"*, Madrid, 1964.

³⁰ *Quinquagena III*, fos. 26r-27r, 58r-59r. El estudio de las relaciones Oviedo-Las Casas es tema que da mucho de sí, aunque el partidismo suele empañarlo todo; baste ver las actitudes antipodas de MANUEL GIMÉNEZ FERNÁNDEZ, *Bartolomé de Las Casas*, tomos I-II, Sevilla, 1953-60, y RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *El Padre Las Casas. Su doble personalidad*, Madrid, 1963.

quinta parte de la segunda *quinquagena*. De las iglesias a los vinos, de los linajes a los hospitales, todo lo que puede constituir un loor de su ciudad natal lo recoge Oviedo con cuidado, y sus copiosísimos apuntes al respecto le conceden la honra de ser el primer *madrileñista* de España, con la distinción adicional de escribir todo esto en Santo Domingo ³¹.

Dos episodios de su juventud europea centran esa parte de los recuerdos de Oviedo: el servicio con el malhadado príncipe don Juan, presunto heredero de los Reyes Católicos, y el servicio con el no menos desdichado don Fadrique, último rey de Nápoles. Respecto al primero, escribe Oviedo con solemnidad: "Perdí en Salamanca todo el bien que pretendía y esperaua desta vida, pues allí, miércoles 4 días del mes de octubre, día de Sant Francisco, a media noche o passada, llevó Dios, año de 1497 años, a su gloria el serenísimo príncipe don Johan, mi señor" ³². El desastre nacional que representó la muerte del Príncipe, tuvo hondas y permanentes repercusiones personales en el caso de Oviedo.

Sobre el rey don Fadrique de Nápoles, desastrada víctima de la política internacional del Rey Católico, abundan las noticias. Allí está la anécdota del rey don Fadrique escribiendo en su juventud una epístola amorosa con sangre de su propio dedo, puesta, para mayor autenticidad, en boca del rey mismo ³³. O

³¹ Los folios dedicados a las grandezas de Madrid fueron publicados, con bastantes errores, por JULIÁN PAZ: "Noticias de Madrid y de las familias de su tiempo por Gonzalo Fernández de Oviedo", *RBAM*, XVI (1947), 273-332. "Poeta madrileñista" llamó Dámaso Alonso, en un hermoso estudio, a don Juan Hurtado de Mendoza, *Dos españoles del Siglo de Oro*, Madrid, 1960, pero más "madrileñista", si cabe, fue Oviedo, a quien le tocó vocar las grandezas de su patria chica *in partibus infidelium*, y que, además, fue biógrafo del propio don Juan Hurtado de Mendoza en estas mismas *Quinquagenas*.

³² *Quinquagena III*, fo. 47v. No olvidemos que fiel a su práctica prelopesca de convertir toda experiencia en literatura, Oviedo también compuso una obra a base del recuerdo de sus servicios a la casa real: el *Libro de la cámara real del Príncipe don Juan*, que el autor dedicó al Príncipe don Felipe, para que sirviese de modelo en la organización de su casa. Lástima que solo dispongamos de esta obra, cuyo autógrafo se custodia en El Escorial, en la poco competente edición de J. M. Escudero de la Peña, Madrid, 1870.

³³ *Quinquagena III*, fo. 71r.

bien detalles íntimos y desconocidos acerca de los últimos momentos y caída de don Fadrique, cuando compuso aquel cantar tan famoso en su tiempo, "A la mía gran pena forte". Según Oviedo, don Fadrique rechazó indignado la oferta de ayuda del Turco, con lo que aseguró su propia caída³⁴.

También nos brindan estas *Quinquagenas* vislumbres de Oviedo secretario y notario de la Inquisición en los cuatro obispados de Osma, Sigüenza, Cuenca y Calahorra, en tiempos del Inquisidor General fray Diego de Deza³⁵. Y para terminar esta abreviadísima muestra de algunos de los aspectos de interés de esta obra, mencionaré que aquí se halla en detalle la reacción personal de Oviedo ante uno de los problemas sociales más candentes de su época. Me refiero a los estatutos de limpieza de sangre que el Arzobispo Silíceo hizo aprobar en Toledo en 1547, y que levantaron gran tormenta polémica³⁶. Oviedo también los aprobó calurosamente, lo que motivó que fuese murmurado, según nos confiesa. Y entonces, ya en plan de autodefensa, nuestro autor copia puntualmente los polémicos escritos cambiados entre el Arzobispo Silíceo y los arcedianos de Guadalajara y de Tala-

³⁴ *Quinquagena II*, fo. 75v. *Quinq. III*, fos. 47v-48r. La canción "A la mía gran pena forte, /dolorosa, aflita e reea, /demiserunt vestem mea/ e super eam miserunt sorte" (en la transcripción de Oviedo) se ha publicado como anónima por FRANCISCO ASENJO BARBIERI, *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, Madrid, 1890, n.º 337. Una glosa que comienza "¿Qué es de ti, mi reino antiguo? /¡O Calabria, mi ducado!", se atribuyó a don Fernando de Aragón, Duque de Calabria, hijo del rey don Fadrique, y a quien Oviedo dedicó su *Don Claribalte*: cfr. RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, "Cartapacios literarios salmantinos del siglo XVI", *BR.1E*, I (1914), 305. El cantar del rey don Fadrique alude a la división de su reino por Fernando el Católico y Luis XII en 1500.

³⁵ *Quinquagena III*, fo. 41v. Es de esperar que ahora que se ha organizado el Archivo Diocesano de Cuenca aparezcan nuevas noticias sobre Oviedo, cfr. S. CIRAC ESTOPAÑÁN, *Registros de los documentos del Santo Oficio de Cuenca y Sigüenza*, I, *Registro general de los procesos de delitos y de los expedientes de limpieza*, Cuenca-Barcelona, 1965.

³⁶ Cfr. la obra de A. SICROFF, *Les controverses des status de "pureté de sang"* en *Espagne du XVe au XVIIe siècle*, Paris, 1960, cap. III. El requerimiento de los dos arcedianos, de que hablaré de inmediato, y la respuesta del Arzobispo Silíceo, quedan copiados en su integridad por Oviedo. Fueron escritos famosos en su tiempo, de los que, aparte de los ejemplares que menciona SICROFF (op. cit., pp. 105-106), conozco dos más, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Colección Salazar, L-13, fos. 277-84, y M-26, fos. 245-49.

vera, ambos hijos del Duque del Infantado, y ambos opositores de los estatutos. ¡Curiosa resonancia que tuvieron los estatutos toledanos en Indias, con una incidencia directa en la vida de Oviedo, según él mismo admite!

Y termino aquí mi presentación. En la poda imaginaria de que hablé al principio he descargado la obra del farrago de citas bíblicas y de filósofos de la Antigüedad, para dejar solo el maderamen del edificio de las memorias de Oviedo. Pero en su conjunto estas son tan extensas que parece que Oviedo quiso volcar su vida íntegra al papel, como si estuviera obsesionado con la idea de que la letra salva, y que por la literatura se gana lo perdido. Pero Oviedo no es, ni podía ser, una suerte de Marcel Proust de la España imperial. Para su gloria, y para nuestro inmenso provecho, le basta con ser un incomparable guía de su época, que "aequo pulsat pede pauperum tabernas, regumque turres". Y de tal manera Oviedo nos adentra en los entretelones de una España que empieza a ser moderna.

JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE

Smith College
Northampton, Massachusetts

EL FAUSTO DE ESTANISLAO DEL CAMPO

SU GÉNESIS PERIODÍSTICA *

LA POESÍA GAUCHESCA ANTES Y DESPUÉS DE ESTANISLAO DEL CAMPO

Algunas noticias y observaciones incluídas en los siguientes párrafos han encontrado eco sostenido en los escritos de cono- cedores de nuestras letras¹. Ocurre sin embargo que más que del texto original —hasta ahora inédito—, esas noticias y observa-

* Conocimos personalmente a don Ramón Menéndez Pidal en octubre de 1928. De ello nos beneficiamos en nuestros días de primer becario de la Universidad de Buenos Aires para completar en Europa los estudios lingüísticos y paleográficos que aquí, en el Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras, habíamos iniciado en 1923, cuando la fundación del Instituto por Américo Castro. Al tiempo de retomar años más tarde las enseñanzas de este maestro, en Madrid, en la vieja casa del Centro de Estudios Históricos, tuvimos también ocasión de escuchar al autor de *Los orígenes del español*. En una de las varias visitas ulteriores, la de 1963, encontramos a don Ramón en sus noventa y cuatro años. Largo y grato fue el coloquio, la tarde del 11 de junio, en el solar de Chamartín de la Rosa: “una gratísima conversación hispano-argentina”, como él nos anotó “muy afectuosamente” en un ejemplar de su obra *El Padre Las Casas*. Luego nos indicó, de añadidura, la conveniencia de reunir, con otros estudios, “la mucha materia de investigación desperdigada en los cursos y casi nunca fijada por escrito, según conviene, después de las conferencias”. Nuestras aclaraciones referentes a la poesía rioplatense parecieron interesarle de particular manera. Al insistir en puntos de vista que hemos asentado en los trabajos sobre Esteban Echeverría, José Hernández y algún otro autor de los llamados “gauchescos”, cumplimos pues, cierto que someramente, con la generosa sollicitación estimuladora. Las referencias que ahora recogemos inciden sobre Estanislao del Campo, el autor del *Fausto* criollo. Si algo nos apena es la modestia de la presente contribución al homenaje que cobra cuerpo en este volumen. Quédense para la oportunidad venidera el tributo de nuevas páginas.

¹ Manuel Mujica Láinez, *Vida de Anastasio el Pollo (Estanislao del Campo)*, Buenos Aires, Emecé, 1948; Estanislao del Campo, *Fausto*, ilustraciones de Eleodoro E. Marengo, Buenos Aires, Peuser, 1951; las observaciones contenidas en la “Presentación” por Emilio Ravignani; Rafael Alberto

ciones proceden de una disertación que nos tocó desarrollar el 10 de octubre de 1941, en la sesión de clausura del ciclo del Instituto Popular de Conferencias. Aparte los comentarios de los periódicos, en *La Prensa* y en los *Anales* del Instituto se recogieron, o en todo caso se parafrasearon, solo delimitados pasajes de la exposición antedicha².

Hoy nos parece atendible imprimir por entero el estudio que oralmente expusimos en aquel entonces bajo el título de "Génesis periodística del *Fausto* de Estanislao del Campo. Una desconocida prefiguración de ese poema gauchesco". Con los necesarios recaudos documentales, las observaciones que siguen se asoman al modo de elaboración de uno de los viejos poemas argentinos todavía frecuentados con gusto. Ello aparte, este estudio puede contribuir, creemos, al aún inconcluso esclarecimiento de lo que en términos estrictos debe entenderse por "poesía gauchesca".

LA POESÍA GAUCHESCA

En cada circunstancia parece recaudo deseable verificar el alcance de la expresión entrecomillada³. Sobre el uso corriente, aunque este sea el que prevalega, el mediano rigor crítico pide se distinga lo que fue el decir de los payadores y cantores popu-

Arrieta, "Estanislao del Campo", en *Historia de la Literatura Argentina*, tomo III, pp. 91-118, Buenos Aires, Peuser, 1959; Jorge Max Rohde, *Humanidad y humanidades*, Academia Argentina de Letras, 1969, p. 151; y Augusto Raúl Cortazar, *Poesía gauchesca argentina*, Buenos Aires, Guadalupe, 1969. (Aparte puntuales referencias, reproduce por extenso, anotado, el texto de la "Carta" que alcanzamos a exhumar en 1941, según se recuerda en la p. 57 del mencionado volumen). No faltan otras menciones, algunas puntuales, otras indirectas. Su nómina consta ya en varios lugares.

² *Anales del Instituto Popular de Conferencias*, Vigésimoséptimo ciclo, tomo XXVII, 1941, 309-321, Buenos Aires, 1942.

³ Véase Esteban Echeverría, *La Cautiva. El Matadero*. Fijación de los textos, prólogo, notas y apéndice documental e iconográfico de Ángel J. Battistessa, ilustraciones de Eleodoro E. Marengo, Buenos Aires, Peuser, 1958; Ángel J. Battistessa, "José Hernández", en *Historia de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Peuser, 1959, tomo III, pp. 119-259. Correlativamente puede verse, además, *Martín Fierro*, edición crítica de Ángel J. Battistessa, ilustraciones de Alberto Güiraldes, Buenos Aires, Peuser, 1958.

lares, de lo que más tarde, con apoyo en ese decir, alcanzó a constituirse en lengua segunda de quienes en la historia de nuestra literatura reciben la designación de “escriitores gauchescos”. La de los gauchos propiamente tales fue una poesía oral, recitada y cantada. Como no alcanzó a ser retenida por la escritura, su caudal, grande o pequeño, tuvo que derivar hasta desaparecer casi del todo en el curso del tiempo; lo más que puede admitirse, y comprobar solo de vaga manera, es que los temas, no menos que las formas verbales y los módulos métricos de aquella poesía inicial, hubieron de pasar, desde la tradición oral cada vez más débil, a las obras —ya escritas, e impresas— de los poetas tardíos. Sin que sus autores hayan sido obligatoriamente gauchos, solo por extensión de significado esa es la poesía que se ha dado en llamar “gauchesca”, no sin grave posibilidad de equívocos en lo que atañe a la carga de su popularismo. Aun a trueque de contradecir lo repetido por determinados críticos, ayer monitores y ahora perezosamente seguidos en la materia, importa convalidar este aserto: ese último arbitrio poético, el de la poesía gauchesca escrita —la de Hidalgo, Ascasubi, del Campo, Hernández, etc.—, bien vistas las cosas, y aunque así lo designemos, no es sino una reelaboración literaria, a veces valiosa, pero más aparentemente popular y espontánea que en verdad popular y espontánea en la desnuda acepción de estos vocablos⁴.

En la elaboración de esa segunda forma de la poesía gauchesca entran, sí, en mayor o menor medida, elementos de la poesía tradicional, pero se ingieren también, por lo común de perceptible manera, los aportes adventicios: los que en esa pauta de lo campero no tardó en inscribir el poeta culto y ciudadano. Apurando las cosas, este último es el único tipo de poesía gauchesca que conocemos⁵. En el orden de tal conocimiento nosotros

⁴ Con especial referencia al poema de Hernández, ya Menéndez Pelayo juzgaba oportuno atemperar el juicio asentado por Unamuno en la *Revista Española*, Madrid, 1894, pp. 5-22: “...quizá el poema no sea tan genuinamente popular como él supone, aunque sea sin duda de lo más popular que hoy pueda hacerse”. *Historia de la poesía hispano-americana*, Madrid, C.S.I.C., 1948, I, p. 400.

⁵ Parece justo no olvidar las observaciones de Federico de Onís en “Martín Fierro y la poesía tradicional”, *HMP*, II, 403-416. Comprensiva

no podíamos constituir una excepción peregrina. Ha ocurrido aquí lo que acontece en otras partes con toda la literatura de raíz popular, cuando coinciden en ella, y se le asimilan, los elementos que son propios de la poesía culta; cuando, ya más allá de la primera etapa de los cantores anónimos, los que luego asumen la voz de estos son individuos no desprovistos de cultura, ni ajenos, casi siempre, a las frecuentaciones urbanas. Temáticas o verbales, las apuntadas interferencias se manifiestan en la literatura rústica de nuestras provincias y cobran perceptible resalte en la de Buenos Aires. En lo que se refiere a nuestra capital, bullidora y cosmopolita, esto acaece en casi todos los niveles expresivos. Aun en el detonante léxico de algunos tangos, no dejan de aflorar, en ocasiones, primores elocutivos que —o calcados, o modificados, o desfigurados— proceden de composiciones poéticas no populares, de estro subido y no siempre local ⁶. Lo propio sucede con algunas formas de la poesía de tierra adentro. El débil sentido histórico de algunos comentaristas, más la carencia en ellos de sólida base comparativa, hace que solo se acierte muy a espacio con las diferenciaciones debidas. No es infrecuente que aquí se tengan por populares y autóctonas creaciones literarias foráneas y henchidas de resabios cultos ⁷. Hasta en el refranero, cuyos supuestos universales no pueden menos que proponérsenos con despistadoras implicaciones lugareñas, sucede lo propio ⁸.

reseña de ese estudio es la de Américo Castro: "En torno a Martín Fierro", en *Nac*, 27 de junio de 1926, p. 2.

⁶ En un difundido tango, entre versos de muy distinto cuño, brillan estos: "Hoy te quiero más que ayer, / pero menos que mañana..." Manifiesta transposición, poco menos que literal, de unas líneas de la finamente requintada Rosemonde Gérard, esposa, en sus días, del coruscante Edmond Rostand: *Et puisque chaque jour je t'aime d'avantage / aujourd'hui plus que hier et bien moins que demain...* No es necesario recoger otras muestras. *Ab uno disce omnes*.

⁷ En comarcas de tierra adentro se han recogido como "nuestras" estrofas que deben reconocerse de remota e incontestable tradición medieval y trovadoresca. Véase Ángel J. Battistessa, "De ostirpe nativa", en *Boletín del Instituto de Filología*, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1926, pp. 126-128.

⁸ Lo hemos mostrado en otro sitio. Un refrán tan "martinfierresco" como el que dice "hasta el pelo más delgado hace su sombra en el suelo", en su forma latina —*etiam capillus unus habet umbram suam*—, corría por

Lo que antecede no quiere significar que pueda o deba desconocerse la efectiva existencia de bastantes dejos de cultura popular y localista valiosos. Tampoco afirmar que en nuestro medio las manifestaciones estimadas autóctonas vengan a reducirse a una mortecina reiteración temporal y geográfica de lo creado fuera del propio ámbito. En ocasiones, esos trasuntos de lo nuestro han llegado a despuntar con modalidades sobresalientes, propias. Es lo cierto, con todo, que los temas populares y los motivos folklóricos no pasan de ser limitados, supuesto que sean ubicuos y de cronología varia; la *originalidad* de la mayoría de tales temas y motivos solo reside, con frecuencia, en el matiz o en la peculiar coloración con que los vivifica o la sociedad o el ambiente en cuyas lindes temporales y telúricas aciertan a sorprenderlos el investigador y el aficionado.

No es de olvidar que en razón del trasplante y de las exigencias del nuevo marco, en América, y se sobreentiende en el territorio luego argentino, las formas de vida de los colonizadores debieron modificarse paulatinamente. La actividad diaria, el habla y la expresión artística (en el atuendo, el adorno, las danzas, la música), tampoco pudieron diferir las consiguientes mudanzas. Con la levadura de algunas ideas de Herder —conocidas de soslayo a través de las siempre serviciales traducciones francesas y confirmadas en la súbita intuición clarividente— ya en 1845, como anticipándose a Taine, aunque en la estela de Madame de Staël, Sarmiento anotaba la existencia, entre nosotros, de “un fondo de poesía que nace de los accidentes naturales del país y de las costumbres excepcionales que engendra... Del centro de estas costumbres y gustos generales se levantan especialidades notables, que un día embellecerán y darán un tinte original al drama y al romance nacional”⁹.

Acorde con las intenciones literarias de sus autores, en el correr de los días obras como *Martín Fierro* y *Don Segundo Sombra* constituyen, una y otra en el registro de su jerarquía,

las calles de Roma cincuenta años antes de la era cristiana. (Cfr. el “Prólogo” a la edición crítica de *Martín Fierro*, pp. XXIII ss.).

⁹ *Facundo*, Primera parte, cap. segundo.

dos muestras representativas, sobremanera probatorias, de la anticipación sarmientina ¹⁰.

La correlación del medio con el individuo ya había sido sospechada, según es de presumir, en tiempos del Virreinato. En algún sitio hemos mostrado en qué forma, casi medio siglo antes de que la realidad gauchesca asomase explícitamente en la obra de un criollo como Hidalgo, la interferencia alcanzó a documentarse, literariamente, en los rasgos sumarios pero comprobatorios de una "relación" histórica ¹¹. En lo gauchesco, no es el presunto color local, ni siquiera la llamada lengua gauchesea lo que en primera instancia importa. Y cierto que por su posible fuerza evocadora ese color y esa lengua no dejan de connotar valores atendibles, pero lo que vale en términos incuestionables, según ocurre palpablemente en el *Martín Fierro*, es lo que en el orden de lo humano puede ir implícito en la figuración narrativa localizada y pintoresca. En el caso de la poesía gauchesca importa el comportamiento de un hombre, o su diaria hazañería frente al horizonte: esa lucha en la que no se tiene otro valedor que las particulares y elementales excelencias. Lo limitado de los recursos en medio de la áspera desmesura del ambiente es lo que forja —aquí vale el vocablo— la noble entereza de esta poesía, no exenta, por lo demás, de ciertas modulaciones plañideras. Fuera absurdo desconocer los desafueros y aun los vicios de un núcleo no pequeño de los gauchos —desidia, vagabundeo, matrerismo, etc.—, pero aún más allá de las formas externas y solo pintorescas de sus quehaceres, de su habla o su vestido, tampoco parece justo desestimar lo mucho que en el antiguo hombre del campo argentino pudo singularizarlo con más de un trazo arquetípico: el gesto sobrio, el decir parco, la baquía, la solidaridad amistosa, el ademán desenvuelto, el saber aforístico, la alada posibilidad del cauto. Por sobre la nota dialectal o la apariencia abigarrada,

¹⁰ Cfr. lo que decimos en el estudio sobre Hernández aludido en la n. 3 de este estudio. En Ángel J. Battistessa, *El prosista en su prosa*, Buenos Aires, Nova, 1969, puede verse lo que se anota en los ensayos dedicados a Ricardo Güiraldes.

¹¹ Ángel J. Battistessa, "Antecedentes de la poesía gauchesca en el siglo XVIII", *Sur*, noviembre de 1935, pp. 90 ss.

el directo interés humano de esos tipos tuvo que tentar, por modo necesario, a un buen número de escritores. Los que a vuelta de algunos años no pudieron esquivar la tentación fueron algunos de los que con ojos un sí es no es urbano pusieron su complacencia en la contemplación del campo, sus individuos y faenas. Aunque el punto carece del debido relieve en nuestras historias literarias conviene insistir en ello. En la no muy larga etapa de su desarrollo, la literatura gauchesca, la escrita, solo tardíamente acertó a constituirse en una transposición estética, válida y aceptable, de la vida de nuestro hombre de campo. Se ha aplicado a este modo de literatura categorías críticas que no siempre resultan ser la que más le cuadran. El desvelo estudioso pero simplificador de un Leopoldo Lugones o de un Ricardo Rojas trasunta el empeño, quizá excesivo, de aplicar a las letras locales pautas estimativas trazadas fuera de nuestro ámbito sobre actividades literarias de carácter distinto y con largo y secular desenvolvimiento¹². En el caso de la poesía gauchesca esto sigue ofuscando la justa visión de una forma expresiva sin duda diferenciada pero que nunca alcanzó a configurar un cabal género literario. No es posible, por lo que a la poesía gauchesca se refiere, ver en ella una trayectoria rectilínea, con nacimiento, plenitud y muerte. Antepuestos a la mirada de algunos de nuestros comentaristas de lo gauchesco, los profesoraes anteojos de un Brunctière, por lo demás tan doctos y perspicuos, no han ayudado mucho a la adecuada observación de este proceso, temporal, sí, pero no siempre genético y evolutivo.

Salvo que se pretenda ser más aristotélico que Aristóteles, en la trayectoria de esa poesía rioplatense solo corresponde observar, sin mayores equívocos, algo así como tres momentos "diferenciables" aunque todavía no del todo diferenciados por los críticos. Tres momentos o modalidades que no siempre se han cumplido sin titubeos, anticipos y regresiones.

¹² Se alude a las generalizaciones amplificadas por el primero en las páginas por momentos brillantes pero vulnerables de *El Payador* (1916) y por el segundo en el tomo I, siempre útil, de los "Gauchescos" en la *Literatura Argentina* (1917).

Quando aquí hablamos de “momentos”, bien se alcanza, nos referimos a emparentadas actitudes literarias, nunca del todo coincidentes con un desarrollo temático o elocutivo inflexible. En el primero de esos momentos —así en Hidalgo, así en Asca-subí— siu que obsten en sentido contrario los toques realistas con que a veces se lo caracteriza, el gaucho aparece jerarquizado en símbolo: es el dechado lugareño, nativo, sentenciosamente contrapuesto a lo foráneo o, euando menos, a lo urbano. Poetas a veces nacidos en la ciudad o hechos a sus maneras, en ocasiones con vivaz experiencia del campo, en este modo de la poesía gauchesca utilizaron al rústico a título de delegado portavoz: lo hicieron expresar, con buen donaire y soslayado amaño, los conceptos que el incipiente o luego adelantado ideal de independencia suscitaba en unos y otros. Lograda la independencia, la llamada “poesía gauchesca” asumió las preocupaciones anejas a los problemas de la organización nacional o dijo, en versos de protesta, las dificultades del pueblo llano, mortificada víctima de los mandones. Con su más y su menos esto es lo que alterna en los “Diálogos” de Hidalgo, lo que vibra en los “Trovos” de Asca-subí. El mayor acierto de la segunda etapa, o por mejor decir de la segunda modalidad de esta poesía vuelta a lo polémico y admonitorio, lo alcanza Hernández. En su *Martín Fierro* incluso lo supera con ruda ganancia artística. El autor sobrepasa en este caso el propósito extrapoético de señalar la injusticia que en aquellos años suponía el desalojo o la preterición del gaucho. El alegato, todavía implícito en el poema, Hernández lo tenía cumplido desde antes, en prosa, en sus exposiciones periodísticas¹³. Pero en el mismo poema, cierto ya de que la causa del gaucho estaba perdida, el autor creyó hacedero salvarlo fijándolo en un “retrato”. El propósito se vio favorecido por el talento de Hernández: él acertó a imprimir a su obra —hoy del todo caduca como discurso *pro gaucho*— una proyección no tan ocasional, un acierto más duradero.

¹³ De ahincada manera en las páginas de *El Río de la Plata*. Cfr. las transcripciones probatorias que hemos incluido en la indicada semblanza de Hernández.

La tercera modalidad de la poesía gauchesca —la que en términos generales empezó a manifestarse en un tramo cronológico relativamente tardío— supone cambio resuelto en la actitud de esos poetas: en esta modalidad, o si se prefiere en esta mudanza, los intereses sociales y políticos que hasta allí manifestaba esa poesía, o se muestran amortiguados o se soslayan por completo. Desaparecido el gaucho, no menos que las condiciones que lo enmarcaban, la visión que de él se nos da tiende a hacerse gratuita, desinteresada y ya valedera por sí misma. Dejando de lado los remedos carnalescos, el mal teatro y el folletín radiofónico, la más reciente literatura de corte gauchesco atiende en términos exclusivos, o casi, a la evocación estética, nostálgica, de la antigua presencia. Ahora —en esta etapa— todo parece haber ocurrido “Allá lejos y hace tiempo”, todo se ha vuelto “Sombra”... Con los escritos de Hudson (en la medida en que a ese autor podemos estimarlo nuestro)¹⁴, las páginas del libro más enterizo de Ricardo Güiraldes ya desde el título lo corroboran con evidencia.

La literatura gauchesca del tipo que podríamos llamar “comprometido” —determinadamente aquella de la voz clamante en la pampa, ya para defender los fueros patrios, o ya para denunciar abusos y pedir justicia— no ha seguido, ni con mucho, una línea de progresión invariable. Lo más que puede decirse es que la ulterior actitud estética no combativa ni paródica apunta en determinado caso como anticipada añadidura, en ocasiones antes de haber superado la etapa de lo vindicatorio. Entre tanta *oratio pro gaucho*, y al menos en esto aventajándose al mismo Hernández —en quien manifiestamente culmina el tipo de poesía que empieza por ser alegato, pero que coincidentemente tiende a sal-

¹⁴ Mal que nos pese, es la lengua usada por el escritor, no los asuntos por él tratados, lo que adscribe a un maestro de la expresión en el ámbito de una determinada literatura. Por ello, sin que dejemos de sentirlo “nuestro”, W. H. Hudson a despecho de la mayoría de sus temas pertenece a la literatura inglesa. Sostener lo contrario, como por celo digno de mejor causa hacen algunos, equivale a pretender que *Hamlet* —el de Shakespeare— es una obra danesa, o que *Romeo y Julieta* —la pieza compuesta por el mismo Shakespeare, no el relato de Bandello— es una creación italiana...

varse como poesía—, en la secuencia literaria de lo gauchesco no falta un autor que ya procura presentar, sin compromiso, y a través de las posibles reacciones del tipo todavía montaraz puesto siquiera de momento en medio urbano, un exento “retrato” del gaucho. A este autor, casi súbitamente fuera de serie, ya no le urge interponer defensa alguna; le apremia, sí, quedarse, simplemente, en los términos de la pura invención literaria, beneficiada, a lo más, con un pintoresquismo entre convencional y genuino. Anticipada, esta actitud la brinda Estanislao del Campo en su poema *Fausto*. Aunque poco o nada se lo haya señalado en la ya abundante —y aun redundante— bibliografía en torno a este autor y sus escritos, en tal actitud anticipada radica la mayor *originalidad* de esa obra¹⁵.

ESTANISLAO DEL CAMPO

No hay para qué repetir, por conocidos, los rasgos biográficos de Estanislao del Campo (1834-1880). Los aspectos de su vida quedan articulados en alguna obra conjunta y en los trabajos menores a él referidos¹⁶. Más allá de lo episódico, lo que

¹⁵ Esta obra de del Campo apareció inicialmente en el *Correo del Domingo*, vol. VI, n° 144, Buenos Aires, septiembre 30 de 1866: *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera*. “Al poeta Ricardo Gutiérrez”. Fue reproducida por *La Tribuna* (nos. 3306 y 3307), del 3 y 4 de octubre de ese año. El 8 de noviembre se la recogió en folleto, con versos y juicios de Juan Carlos Gómez, Ricardo Gutiérrez y Carlos Guido y Spano. Posteriormente, con otras composiciones gauchescas y no gauchescas, del Campo la publicó en su tomo de *Poesías*, Buenos Aires, Casavalle, 1870. De la primera edición del poema existe facsímil, presentado por la Biblioteca Nacional de Buenos Aires en 1940. Una copia del manuscrito que a fines de agosto de 1866 el poeta sacó para ofrecérsela a Ricardo Gutiérrez se conserva en la colección de Martiniano Leguizamón, actualmente en el Museo de la ciudad de Paraná, Entre Ríos. En la antes citada edición de *Fausto*, la realizada por la casa Pcuser, Amado Alonso tuvo ocasión de estudiar ese manuscrito con aplicada atención al significado de las variantes (ed. cit., pp. XXXVII-LXI).

¹⁶ Además de los incluidos en la biografía trazada por Mujica Láinez, sin caer en redundancia bibliográfica, datos suficientes pueden recogerse en las noticias de Rojas en su tomo “Los gauchescos”; asimismo, en Eleuterio F. Tiscornia, en la edición de los *Poetas gauchescos —Hidalgo, Ascasubi, del Campo—*, Buenos Aires, Losada, 1940; más recientemente, en el citado estudio de Rafael Alberto Arrieta, o en los prólogos y breves notas liminares que traen, sin más fatiga que la de la transcripción, algunas ediciones recientes.

importa es observar la cohesión o, cuando menos, el alcance definidor de esos aspectos. Como en el caso de otros representantes de la modalidad literaria estudiada, del Campo fue hombre de buena cuna. Nació en ambiente ciudadano y en él redondeó una formación ni peor ni mejor que la que pudo alcanzar, entre nosotros y en aquellos días, uno cualquiera de los escritores del núcleo conceptuado "culto". Se adiestró del Campo, en la niñez y la adolescencia, en estudios varios: sintió afición grande por la lectura y no le fue ajeno el conocimiento de alguna lengua extranjera. Ejerció las actividades de mostrador y de trastienda no desdeñadas por los porteños acomodados de ese tiempo. Por exigencias de la hora, a igual que muchos de sus coetáneos actuó como soldado. Se lo vio en el épico entrevero de La Verde y, hombre del siglo XIX, y argentino, no se mostró extraño a la política, en la que actuó como unitario; alternó tareas de responsabilidad y de rumbo; actuó en el Congreso y en algún ministerio. La frecuentación mundana y tras ella el trato con los prohombres de la época pusieron algún trajín en sus ocios. Fue varón de maneras asentadas y de sedativos hábitos hogareños.

Temprano conocedor de las posibles ventajas de las formas expresivas indirectas, y atento a una de las preferencias literarias de entonces, la "gauchesca", del Campo inició su carrera recreándose en la redacción de versos casi siempre espontáneos aunque vertidos en lengua remedada. Estaba nuestro autor en los veintitrés años cuando puso la mira en las creaciones de Hilario Ascasubi, el entonces ya notorio "Aniceto el Gallo". Todavía a la espera de la salida de Santos Vega, parte grande de la producción de Ascasubi se había difundido con anterioridad a esas fechas y ganaba amplio asentimiento en el texto misceláneo de *Paulino Lucero*¹⁷. Luego de acogerse bajo el seudónimo de "Anastasio el Pollo", y de reconocer con ello su filiación lite-

¹⁷ Hacia entonces, su obra *Paulino Lucero o Los gauchos del Río de la Plata cantando y combatiendo contra los tiranos de la República Argentina y Oriental del Uruguay* (1839-1851) había alcanzado difusión en la ciudad y la campaña. *Santos Vega o Los mellizos de la Flor* solo se concretaría en libro años más tarde, en 1872.

ría¹⁸, a imagen de su maestro, del Campo empezó por utilizar las formas camperas, y así, con desahogada intención retozona dio suelta a buen número de travesuras jocosas, todavía parcialmente “comprometidas” en favor de los paisanos. Es conocido su “Gobierno gaucho”, como lo son los versos alusivos al general Urquiza. Cordial y bienhumorado fue el intercambio de estrofas, también al modo gauchesco, del consecuente discípulo y el engallado maestro. Debemos insistir en que del Campo, como su padrino literario Ascasubi, o como su amigo Hernández, supo dar muestras alternas de su doble comportamiento expresivo. Uno, el natural, el de los escritos “normales”: el de los versos no camperos, el de las cartas, el de los oficios burocráticos; otro, necesariamente de convención, más o menos caracterizado, en el léxico, la sintaxis y la tropología, con los rasgos sobrepuestos, aunque a ratos lozanos, vivaces, del habla gauchesca. Conviene insistir asimismo en destacar esta alternancia, no recordada, en todo caso no interpretada, por los críticos. No se nos olvide que parecido comportamiento expresivo, perfectamente viable admitida la legitimidad del desdoblamiento estético, se advierte en la conducta verbal de Ascasubi y, en forma patente, en la de Hernández. En este último —con ser él el paradigma de lo “gauchesco”— una es en efecto la lengua en que están redactados los discursos parlamentarios, los artículos periodísticos, las poesías ocasionales, o la *Vida del Chacho* y las *Instrucciones del estanciero*; otra, la que el mismo Hernández —o en todo caso sus personajes— emplea en las “relaciones” de *Martín Fierro*¹⁹.

Los primeros trabajos de del Campo se presentan según la horma de Ascasubi y de algún otro autor coetáneo. En el *Fausto*, por el contrario —y esto sin desechar el léxico y los giros utilizados en sus escritos anteriores— del Campo habla con resuelta voz propia. Pero más que en el lenguaje hechizo y tomado de otros, lo realmente suyo campea en la actitud espiritual con que

¹⁸ El reconocimiento es explícito especialmente en los textos epistolares recogidos en el *Santos Vega* por el mismo Ascasubi.

¹⁹ Cfr. a este respecto, los distingos que hemos incluido en los estudios ya citados.

del Campo imprime un acento risueño, y nuevo, a las formas de decir por él recibidas y en cierto modo ya estereotipadas. En la no muy nutrida serie de los "gauchescos" estimables, es sin duda el autor del *Fausto* el escritor que arriesga, antes que otros, un salto hacia adelante. En este tipo de poesía del Campo anticipa con gracia una actitud que solo habría de afianzarse —sobre todo en prosa—, después de la creación de Hernández, en la que en verso, al condensarse, se agotan los mejores aciertos. Adviértase pues que del Campo es el primero que se desentiende del consabido alegato, del laico sermoneo, con alusiones, soslayadas o no, a cosas de la política. Al menos en su obra capital, el propósito de del Campo se contrae a expresar una no combativa semblanza del gaucho, comprensivamente sorprendido en unas supuestas pero verosímiles reacciones frente a un tipo de creación artística en extremo distinto de las que a él; el gaucho, podían alcanzársele en su medio rústico. En el *Fausto* de del Campo, el gaucho se nos presenta imaginado (imaginar es del orden de la poesía) a tono con su maravilla —y aun con su desasosiego— ante el espectáculo de la ópera de Charles Gounod, templada versión francesa de las trascendentales intenciones de la obra original goethiana. No sería procedente hablar de insinceridad en este caso, según han solido hacerlo destacados comentaristas. Puesto que se trata de obras muy disímiles, y solo extrínsecamente parecidas, para darle a Hernández la palma en el desarrollo de este pretendido género literario de lo gauchesco no es lícito, como indebidamente se hace, y como en particular hizo Lugones, disminuir la singularidad de del Campo o la del mismo Ascasubi. Sin negar los valores últimos de los escritos gauchescos de cada uno de esos autores, al margen de las engañosas convenciones de la lengua debe tenerse en cuenta que en cada caso las actitudes son distintas y que divergen, con frecuencia, más allá de las conexiones temáticas y lexicográficas extrínsecas. Desdoblarse es lo propio del artista, sobre todo cuando logrado el inicial impulso lírico que conduce hacia las más diversas obras de arte cada creador consigue infundir su aliento a criaturas estéticas que no se contentan con constituirse en un simple remedo de la perso-

nalidad de quien las anima, aun cuando en ocasiones esas criaturas puedan ser sus portavoces o sus doctrinarios testafierros. Lo que realmente importa es que los críticos, estos críticos nuestros ofuscados desde el comienzo por esa abusiva noción del género literario, no confundan un poeta con otro poeta, o supongan populares a poetas que, sin ser ajenos al modo de sentir y a las maneras elocutivas del pueblo, cantan desde su visión urbana de las cosas, bien que por inspirado artificio consigan hacer olvidar —según acaece sobre todo en Hernández— los supuestos cultos que condicionan dicha visión y aun la mueven y la sustentan.

Para observar los indicados contrastes expresivos, en el autor de *Martín Fierro* hay que trasladarse de ese poema a los escritos en prosa, o a las prosaicas nonadas sentimentales que Hernández alcanzó a pergeñar en verso en lengua no gauchesca. En el caso de del Campo, el mencionado doble comportamiento verbal puede advertirse con solo volver la vista al tomo de sus escritos, editados por el propio poeta²⁰. Allí se incluye el *Fausto*, dado primeramente al público en sitio diferente; pero allí, junto a alguna otra poesía gauchesca, no sin recio desentono se añan composiciones de exangüe contextura romántica o de chacotera y no muy remontada intención humorística. Todas las poesías de este sesgo le llegan al lector en un lenguaje que por cierto nada tiene de gaucho, ni siquiera de “ganchesco”. La mayoría yace hoy retraída, sin excesiva injusticia, en un olvido casi completo²¹. Hasta hace algunos años, al menos en los ambientes escolares, todavía se salvaba, con ocasión de nobles efemérides, la composición con que del Campo abre su libro.

²⁰ Nos referimos al mencionado volumen de las *Poesías*.

²¹ Ni en el tema ni en el tono soslayan esas composiciones lo que por entonces iba quedando a trasmano, como modalidad de un romanticismo agostado: “A María, enviándole una máquina de coser” (También soy pobre y al trabajo pido/ el pedazo de pan de cada día...). Lo demás se equivale, a veces desde los títulos: “Flores del tiempo y flores del alma”, “A unas lágrimas (derramadas durante la representación de *La Traviata*)”, “Última lágrima”, “El destino de una flor...” Con excepción de algunas de las estrofas de ocasional intención humorística —y aparte los aludidos motivos ganchescos— todo es así igualmente lloroso, parecidamente mustio, irremediablemente lánguido.

Aún se nos acuerda un viejo 25 de Mayo (¡sabe Dios si no era un 9 de Julio!) en que esa poesía, “A la Patria”, solía ser utilizada para el rito celebratorio. Alguna de las compañeras de los grados primarios, vestida de República, toda albiceleste y rojamente eucrestada con el gorro frigio, con dudosa prestancia estatuaria campeaba sobre un pedestal de utilería. Con los versos de del Campo, escandidos a coro, a nosotros nos tocaba ir volcando —*manibus plenis*— la ofrenda floral acopiada muy de mañana en el ahora todavía memorado jardín casero.

En la imposibilidad de actualizar aquí mayores muestras de la lengua “normal” de del Campo, baste transcribir, sin glosa, el nada remontado pero simpático poemita:

¡República Argentina, Patria amada!
 Tu espléndida corona matizada
 de gayas flores las naciones ven:
 la cariñosa mano de tus bardos
 puso rosas, jazmines, violas, nardos,
 entre los verdes lauros de tu sien.

Yo no vengo a mezclar con esas flores,
 de olímpicos perfumes y colores,
 las silvestres y humildes que aquí ves:
 vengo, Patria gloriosa, solamente,
 a doblar la rodilla reverente,
 y a deshojar las mias a tus pies.

Con excepción de alguna estrofa de “Gobierno gaucho”, la única realización de del Campo que de cierto se frecuenta todavía, y con gusto, es el *Fausto*.

El *Fausto*

Huelga recordar con detalle el asunto y el desarrollo del poema cuyas excelencias han situado a del Campo en puesto adelantado —no preeminente pero atendible— en la historia de las letras argentinas. Parece en cambio ventajoso establecer los antecedentes del mismo *Fausto*. Completar, en todo caso, los usualmente conocidos. Lo que se diga en torno a la “Carta” de del Campo exhumada por nosotros, y que configura de suyo una *prefiguración* del antedicho poema, puede igualmente ilustrar, de

paso, algunos "procedimientos" de esta poesía mediata, facticia, en oportunidades muy vivaz y pintoresca, pero en verdad no siempre popular en la precisa acepción primera de este vocablo. Aunque no deja de ser caracterizadora, saltemos por perentoria la desentonada expresión de Paul Groussac cuando sin desestimarle saluda al mismo del Campo como a "payador de bufete". En juicio conjunto, templado y nada desaprensivo Menéndez Pelayo supo anticipar el distingo que se corrobora, muy luego, en las observaciones que siguen: "Ni Estanislao del Campo... ni Hilario Ascasubi... ni José Hernández... pueden ser calificados en rigor de *payadores* ni de poetas populares: hay en sus obras mucho *dilettantismo* artístico, pero la fibra popular persiste, y en el último llegó a manifestarse épicamente"²².

Sencillo es el supuesto narrativo del *Fausto* criollo: Anastasio el Pollo le cuenta a otro paisano, don Laguna, también ocasionalmente en la ciudad, las impresiones disfrutadas, a ratos con sudores fríos, en una porteña representación del *Fausto* de Gounod.

Repitiendo la noticia del propio del Campo, muy destacada en su estudio por Ricardo Rojas, siempre se recuerdan las circunstancias en que tuvo origen el mencionado relato. Fue el poeta Ricardo Gutiérrez quien luego de la representación de esa ópera, en el teatro Colón de Buenos Aires, en 1866, "tentó" a del Campo para que, en el estilo gauchesco que le era familiar, aunque sobrepuesto, escribiese en verso algunas de las ocurrencias que él, Gutiérrez, le había oído improvisar en torno a la representación mencionada. En esto radicó, ciertamente, el punto de partida de la composición de del Campo. Gutiérrez lo declara, aventando toda duda, en su "Carta al autor del *Fausto* criollo", y el propio del Campo menta la circunstancia en la epístola preliminar, antepuesta al poema cuando este fue impreso en folleto.

El documento que nos toca rescatar para estos estudios no contradice lo corrientemente admitido, pero trae nuevas luces y cambia fundamentalmente, restringiendo sus proyecciones, el al-

²² *Historia de la poesía hispano-americana*, ed. cit., II, p. 396.

cance del episodio aludido por el poeta y destacado por Rojas. Con anterioridad a la invitación de Gutiérrez a del Campo, ya se le había ocurrido anotar al modo gauchesco, y por cuenta propia, la representación de una ópera vista y oída por un paisano. Más todavía. En la "relación" primigenia, del Campo asentó útiles antecedentes que hoy nos llevan al mejor conocimiento de su festejada obrita. Asentó también, de camino, no desdeñables detalles del *modus operandi* de los poetas gauchescos, cuando menos de la conducta expresiva de uno de ellos: la propia. Poco importa que la "relación" aquí transcrita y comentada se refiera a una ópera que no es el *Fausto*. Las veintitrés décimas de la composición más antigua bordean todo o casi todo lo que nueve años después —entonces sí por solicitud de Gutiérrez, que presumiblemente no debía ignorar el primer ensayo— pudo constituirse en el más apreciable de los poemas de del Campo. La primitiva "relación", que corre igualmente sobre un tema operístico, consta en el diario *Los Debates*, del 13 de agosto de 1857. Como trasapelado y ajeno a la curiosidad de los frequentadores de nuestras letras, este texto de del Campo hubo de quedar, por lustros, sumido en la penumbra de nuestras hemerotecas. Aunque literariamente hablando es una quisicosa, tiene su gracia. Además da manifiesto respaldo a algunas conclusiones críticas sobre esta noción de lo "gauchesco", para muchos todavía confusa.

CARTA DE ANASTASIO EL POLLO SOBRE EL
BENEFICIO DE LA SRA. LA GRUA

Si me quieren emprestar
caballeros su atención,
velay con satisfacción
me arremangaré a puntiar,
porque pretiendo contar
un caso que me ha pasao
a causa de haber dentrao
antinoche al caserón
que es el Treato de Carlón²³
asigún me han indilgao.

²³ Carlón, 'Colón': palabra estropeada, o confundida, según ocurrirá en bastantes vocablos en el *Fausto*.

En ancas de churrasquiar,²⁴
antiyer al mediodía,
me largué a la Polecía²⁵
ande me jui a presentar
por si me querían dar,
como otras veces me han dao,
un como certificao
de marcación o boleto,
que me encargó ño Anacleto
a fines del mes pasao.

A Dios gracias conseguí
sacar aquel documento,
ansina jue que contento
y puerta ajuera salí.
En el momento alvertí,
como pa el juerte mirando,
que estaba relampagueando
sobre una torre un farol,
porque en la ocasión el Sol
de lleno le estaba dando.

Por saber le pregunté
lo que eso era a un vigilante,
el que me dijo al instante:
—vclay, lo complaceré.
La torre y farol que ve,
paisano, e la nueva Duana,
que más hoy o más mañana,
porque la obra marcha al trote,
mostrará que Monguillote²⁶
tiene más pulgas que lana.

¡Bien niga el hombre ladino!
Le contesté en la ocasión,
y le oferté del tirón
güñebra, aguardiente y vino,

²⁴ Cfr.: 'y en ancas, haga el favor...' (*Fausto*, v. 187: '...y en ancas de aquel florco', v. 1087). Con otras semejantes, la expresión se da con frecuencia en los autores gauchescos anteriores y posteriores a del Campo.

²⁵ Todas las referencias del relator (la Policía, el Fuerte, la Aduana Nueva —nueva entonces—, el emplazamiento del teatro, etc.) se corresponden con la antigua configuración edilicia de la plaza de Mayo. Lo mismo ocurrirá en el *Fausto*, en las alusiones al "Bajo", al teatro y las construcciones aledañas.

²⁶ *Monguillote*, 'Monguillot'. Nombre deformado. Parecidos trucques asomarán en el *Fausto*. El apelativo corresponde a Juan F. Monguillot. Fue abogado y periodista de actuación reconocida, incluso por sus coetáneos de nota, como Sarmiento, Alberdi y Mansilla.

pero el hombre jue tan fino
que me respondió: —Paisano,
soy hombre que no me mamo.
Velay, porque soy empleao;
pues si me encuentran mamac
tal vez no tenga reclamo.

Yo dentré a ofertarle plata;
y no la quiso agarrar,
diciendo que iba a cobrar
la multa de una mulata
que a causa de una batata
que en el mercao solivió
a tres gringos insultó
del modo más albitrario,
dentrando hasta el Comisario
que retovao la multó.

Yo al hombre le agradecí
por su güena voluntá,
y le oferté mi amistá
cuando me le despedí.
A media plaza alvertí
que lo habían levantao
al cuartel del alumbrao
que fue antes el Caleseo²⁷
y que a todito un blanqueo
parejo le habían dao.

Encima del caserón
vi de puesta una bandera,
y colegí que aquello era
o Batería o Cantón.
Como vide un cartelón
y escuché adentro una bulla,
Lealó por vida suya,
me le dije a un naranjero,
que dijo licndo el letrero:
"Bineficio²⁸ de la Gruya"²⁹.

²⁷ *Caleseo*, 'Coliseo': alusión al edificio del teatro, asentado donde hoy se encuentra la Casa Central del Banco de la Nación, en la plaza de Mayo.

²⁸ *Bineficio*... Trátase del beneficio en homenaje a la artista mencionada en el texto; esto va concorde con lo que se lee en otro sitio del mismo número de *Los Debates*.

²⁹ *La Gruya*, 'La Grúa': como se ve, la deformación o la confusión de los nombres por pintoresca y disparatada analogía se reitera en la "Carta"; luego se repetirá en el *Fausto*.

Me largó una relación
de que aquella misma noche
de gente a pata y en coche
iba a haber allí un montón,
porque había una junción,
Bineficio extraordinario
de una Gruya que a un canario
le gana a hacer golgoritos,
y que dar veinte pesitos
por verla era necesario.

Signió liendo el naranjero
y, en medio del delectrao,
dijo que era de un Safao³⁰
lo que cantaban primero;
más abajo del letrero
medio se quiso empacar,
pero alcanzó a deletriar,
cimpinándose en el suelo,
que de mi Mayor Sotelo³¹
una arria iban a largar.

En un umbral me senté,
que era de piedra y muy frío,
y, echando a luz el avío,
tabaco y papel saqué.
Morrudo un cigarro armé
y comencé a hacerlo humiar
y, dentrando a cavilar,
entre mí dije: —Anastasio³²,
pitá a tu gusto y despacio
mientras tenés que esperar.

La noche allí me agarró
y, en cuanto el portón abrieron,
dos centinelas pusieron³³
y al ir colándome yo,

³⁰ *Safao*, 'Safó': otra palabra desfigurada. Se alude a la ópera homónima del maestro Giovanni Pacini. Véase lo que se apunta más adelante en la n. 49.

³¹ *Sotello*, 'Otello': una vez más el nombre aparece estropeado y confundido. En el repertorio de La Grúa contaba, de especial manera, la gran aria de la ópera homónima de Rossini (véase lo que se asienta en la n. 52). Anastasio el Pollo confunde a Otelco con el Mayor Sotello, en ese entonces Jefe de Policía de Buenos Aires. Trueques semejantes, más tarde, en el *Fausto* (vs. 257-260; 497).

³² Aquí, según ocurrirá en el *Fausto*, es también Anastasio el Pollo el que se dispone para asistir a la representación de una ópera.

³³ Equivalente confusión de personas y de papeles se apuntará en el *Fausto*.

uno de ellos que me vio
me largó una manotada.
Yo, que no llevaba nada
más que plata, le ofrecí,
y el hombre me dijo: —Aquí,
tiene que dar la dentrada.

Ello es que allí me indilgaron
que había una pulpería³⁴
que llaman Buletería,
en que de un cartón me armaron.
En seguida me quitaron
un papel nuevo de a vainte,
y me digieron: —La gente
sube por esta escalera.
Y yo, sin saber lo que era,
comenzé a trepar caliente.

Más de diez veces traté
de abajarme y no seguir,
porque era más que subir,
hasta que al fin me animé
porque a columbrar llegué,
por la gente que subía,
que allí no apeliqraría
el pelcjo de Anastasio,
y entre ligero y despacio
llegué a lo último que había³⁵.

Aquí quisiera un tapón
ponerme, y quedrame mudo,
porque es prietender al fñudo
hacer una relación³⁶
de lo que en esa ocasión
se me puso por delante,
ni de lo que en ese instante
corcobió mi corazón³⁷
al mirarme en un galpón³⁸
tan asiado y relumbrante.

³⁴ Sigue la confusión de lo urbano y lo campero, como nueve años después en el poema extenso.

³⁵ También esta vez, y así ulteriormente en el *Fausto* (vs. 239-240), Anastasio llega, no sin fatiga, al "paraíso" del teatro.

³⁶ Como en el *Fausto*, y como la mayoría de las composiciones de este tipo, la "Carta" se nos propone en forma de "relación" gauchesca.

³⁷ Ejemplo característico, a semejanza de otros que trae el texto, de verbo metáfora a la manera campera. El mismo verbo se repetirá más tarde. (*Fausto*, v. 829).

³⁸ *Galpón*: sigue, en juego de superposiciones, y como antes (pulpería-boletería) la visión rural sobreañadida a la urbana.

Del techo de aquel galpón
 vide colgando una cosa
 que por grande y relumbrosa
 Sol se me hizo en la ocasión ³⁹.
 Pero afigé mi atinción
 y vide que era un quinqué
 que tenía yo no sé
 de velas cuántas docenas,
 pues con trabajo y apenas
 a contar vainte alcaneé.

Cuando yo me screné,
 vide puros altillitos
 llenos de gente toditos
 a la que yo saludé;
 en seguida me afigé
 que otras hileras había
 de hombres y mugería
 rigularmente estivada,
 y al último otra camada
 que apenas se distinguía ⁴⁰.

Lo que estaba entretenido
 admirando a un mozo ufano
 con guante en cada mano
 palmotcando de seguido,
 cuando de golpe y subido
 una música sonó,
 y ya también se corrió
 una gerga o una manta,
 que de estar allí me espanta
 el bayo creamenló ⁴¹.

Velay, tras aquel mantón
 un monte había escondido,
 que no lo había alvertido
 por estar caído el gergón.
 Por la arboleda en montón
 vainte fantasmas se vieron,
 que ensabanadas salieron

³⁹ Persisten los equívocos que luego se darán en el *Fausto*.

⁴⁰ En esta décima se prefigura la descripción que del mismo teatro habría de trazar más tarde el propio Anastasio el Pollo. Aparecen verbos equivalentes y versos casi idénticos: "Carta": 'y al último otra camada'; *Fausto*, v. 244: 'que era la última camada'.

⁴¹ Al margen de otros detalles, en esta décima los vs. 177 a 188 ('y ya también se corrió...') anticipan los vs. 249 a 252 del *Fausto*: 'y ya también se corrió / un lienzo grande de modo / que, a dentrar con flete y todo, / me aventa, créamelo'.

trayendo alfalfa en la frente,
y dentraron rredepente
a pagar como pudieron ⁴².

Otra vez cayó el gergón
y otra vez lo levantaron,
y ya se nos presentaron
las fantasmas en montón.
Y salió un mozo flacón ⁴³
y una mosa rigular ⁴⁴
que se jueron a parar
junto a un mortero que había ⁴⁵,
ande la fantasméria
lindo los hizo ayuntar.

Otra moza apareció ⁴⁶
de rebozo colorao,

⁴² Sin hacer cuenta de las coincidencias menores, en esta estrofa, por lo que toca a la descripción escenográfica, se apuntan equivalentes equívocos; ellos coincidirán, más tarde, con las confusiones y anacronismos del *Fausto*. A los personajes griegos, vestidos de blanco, "ensabanados", Anastasio el Pollo los supone fantasmas; a la distancia, desde lo alto de la sala, las coronas de hiedra de los intérpretes se le ocurren hacillos de alfalfa. Lo característico de otra cultura aparece avizorado según las formas de las anteriores elementales experiencias del gaucho. El canto alterno en el dúo operístico se le antoja al paisano una "payada". El primer verso de esta décima empieza por coincidir, anticipadamente, con otro del futuro poema. *Fausto*, v. 181: 'atrás de aquel cortinao'.

⁴³ El adjetivo 'flacón' con que aquí Anastasio el Pollo caracteriza a Alcandro, o al cantante que en la ocasión lo representa, le servirá más tarde para figurar al espigado Mefistófeles: *Fausto*, v. 306.

⁴⁴ Según suele ser de uso en no pocas sopranos, la "mosa rigular" se le mostró al narrador con una silueta algo rolliza, pero de puro bien mandado el aquí modoso Anastasio no se anima a darle nota de obesa.

⁴⁵ *Mortero* vale lo que 'altar': siguen, pues, las confusiones. El coro no es sino 'fantasméria'. Dentro del coincidente ritmo de la representación, los versos iniciales de esta estrofa anticipan el 485 del *Fausto*: 'El lienzo otra vez alzaron'.

⁴⁶ En esta estrofa Anastasio el Pollo observa el conflicto escénico como una trifulca campera y todo se le figura gentes y cosas del pago. Hasta los colores de las telas que lucen los personajes acierta a denominarlos con la nomenclatura de los tipos equinos vistos cotidianamente en su contorno. Juego muy similar se dará en el *Fausto*, cuando con parecidas designaciones Anastasio el Pollo le señala a don Laguna los cambios que según la mudanza de las horas se operan en el cielo sobre el jardín de Margarita: '... pues de *saino* que era / se iba poniendo *azulejo*'. Procedimiento, dicho sea de paso, que Jorge Luis Borges habría de aprovechar, especiosamente, en "La fundación mítica de Buenos Aires": 'Trian a los tumbos los barquitos pintados / entre los camalotes de la corriente *saina*. / Pensando bien la cosa supondremos que el río / era *azulejo* entonces como oriundo del cielo ...' (*Obra poética*, Buenos Aires, Emecé, 1964, p. 108). Por lo demás ese

overo, grande y plateao,
y al mozo alto se arrimó;
por algo que le contó,
curiosa voltió el mortero,
y ya se armó un entrevero
algo más que rigular,
pues trataron de atrasar
a la del reboso overo.

Al rato se apareció
traíndo en la mano una arpita,
relumbrante y doradita,
con la que en nación payó ⁴⁷.
Ya enojada la tiró,
y se comenzó a trepar,
sin siquiera tropezar,
y lista como cigüicña,
a una loma, o más bien peña,
de ande se azotó a la mar.

Yo ya me iba desnudando ⁴⁸,
porque soy güen nadador,
pa ofertarle mi favor
a la que se estaba augando;
pero, amigo, el gergón caíndo,
dejó todito tapao,
y vi que los de mi lao
se dentraron a raliar;
y yo me mandé mudar,
y hoy me encuentro a su mandao.

no es el único eco del poeta de ayer en el de ahora: '¿Sabe que se me hace cuento?' del v. 362 del *Fausto* repercute en esta línea de la composición sobredicha: 'A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires...' (op. cit., loc. cit.). No se apunta esto para quitarle nada a Borges, y sí para agregarle algo a del Campo. He aquí un poeta de los considerados "arcaicos" todavía capacitado para despertar la atención de los "nuevos".

⁴⁷ Persiste la confusión de las formas del canto escénico con las del contrapunto campestre. Así ocurrirá también en el *Fausto* (V, *passim*).

⁴⁸ Prosigue el hacer coincidir lo que se remeda teatralmente con lo que ocurre o puede ocurrir en la realidad inmediata. Dicho de otro modo: en la "Carta" acontece lo mismo que en el *Fausto*. En uno y otro relato, Anastasio el Pollo padece una confusión parecida. En la "Carta", esta vez de puro servicial, el gaucho se apresta para salvar a Safo o a la intérprete que la representa; en el *Fausto* las desdichas de Margarita lo conducen del modo más directo; el Mefistófeles escénico se le identifica con el diablo en persona. Retomando la vieja fórmula criolla, también frecuente en otros poemas gauchescos, el verso extremo de esta estrofa, especie de epifonema de la "Carta", coincide con el verso 313 del *Fausto*: 'aquí estoy a su mandao'.

Presentes las alternativas que se narran en el poema mayor de del Campo —los momentos de una ópera vistos, interpretados y luego comentados por un gaucho—, pronto se advierte en qué medida, en cuanto al tema, episodios y detalles, la “Carta de Anastasio el Pollo sobre el beneficio de la Sra. La Grua” es, cual va dicho, una *prefiguración* de lo que años después habría de ser el *Fausto* del mismo del Campo: visto está que la idea de ensayar este tipo de relato movió la pluma del poeta mucho antes de la proposición que en igual sentido le formulara Gutiérrez. La similitud y los puntos de contacto entre una y otra composición surgen patentes apenas se las convalida.

Las circunstancias en que se representó el *Fausto* de Gounod cuando del Campo alcanzó a comentarlo *more gauchesco*, ya esblecidas y notorias, no hay para qué repetirlas⁴⁹. Parece oportuno, en cambio, reconstruir las particulares motivaciones a cuyo impulso pudo el joven escritor componer esta improvisada parodia, germen sumario pero incuestionable del poema más extenso, por él lindamente logrado en los años maduros.

La ópera en un principio comentada por del Campo, o si se prefiere por su doble Anastasio el Pollo, fue *Saffo*⁵⁰, del compositor italiano Giovanni Pacini⁵¹. Se la cantó en la antigua sala

⁴⁹ Noticias sobre el viejo teatro Colón pueden encontrarse en A. Taulard, *Nuestro viejo Buenos Aires*, Buenos Aires, Peuser, 1927, pp. 156-159. Salvando errores y confusiones anteriores, son precisas las indicaciones que apunta Eleuterio F. Tiscornia, en sus *Poetas gauchescos*, ed. cit., pp. 262-263. Noticias menos precisas son las que asientan Manuel Bilbao y Mariano G. Bosch en sus libros sobre el viejo Buenos Aires y la historia de la ópera entre nosotros.

⁵⁰ Alisivas a Saffo existían ya por aquellas fechas varias obras homónimas de otros autores, singularmente la de J. P. E. Martini, 1794; la de Giovanni Pacini, 1840, y la de Charles Gounod, 1850. No cabe duda que la ópera aludida por del Campo es la de Pacini; a ella se refieren las noticias incluidas en *Los Debates* de esas fechas; ella es la que se reconoce en el relato de la “Carta”.

⁵¹ Grande en su tiempo, la fama del maestro Pacini padeció hoy fuerte oscurcimiento. Siquiera sea porque una de sus óperas hubo de inspirar la prefiguración formal del grato poema del ciclo llamado “gauchesco”, no parece ocioso actualizar unas referencias mínimas sobre el hombre y la obra. Pacini, compatriota de Bellini, nació en Catania, en 1796, y murió en Brescia en 1867. Fue autor fecundo. Compuso unas noventa óperas y mucha música de otro carácter: oratorios, cantatas, misas, algunas sinfonías y piezas de cámara. Se distinguió como tratadista y redactó libros didácticos. Estrenada

del teatro Colón, en la velada del 11 de agosto de 1857. El epítome de su argumento puede facilitar la buena inteligencia de las décimas en que Anastasio desarrolla su "Carta":

"Aleandro, gran sacerdote de Apolo, celoso de Faón, amado por Safo, consigue desunirlos. Mientras Faón celebra su himeneo con una rival, llega Safo y, en su indignación, derriba el altar sagrado. A causa del sacrilegio, Safo es condenada a muerte. Aleandro quiere entonces salvarla. El azar le revela que la mujer a quien ama con amor criminal es su propia hija. La venganza del pueblo debe cumplirse. La musa de Lesbos recibe los honores del triunfo como premio de sus cantos, y se precipita en las olas desde lo alto de la roca de Leucade"⁵².

en Nápoles en el aludido 1840 su *Saffo* fue primero discutida y luego muy celebrada.

La sala del Colón en la plaza de Mayo dejó de funcionar como teatro en 1888. Los espectáculos de ópera prosiguieron aquí en otras salas. La suntuosa que se alza frontera a la plaza Lavalle data, como es notorio, de 1908. La obra de Pacini no parece haber sido repuesta en Buenos Aires desde la fecha en que la cantó La Grua. Tampoco parece que se mantenga en el repertorio de los grandes auditorios europeos. Cabe decir sin embargo que algunas grabaciones fonográficas recogen todavía, espaciadamente, destacados pasajes. Además del coro femenino *Al crin le cinqete*, aún se dejan escuchar sin desabrimiento *Un'Erinni atroce*, aria de Aleandro en el acto I, y *Teco dall'arc pronube*, aria de Safo en el acto III.

⁵² Tomamos esta referencia, traduciéndola, del *Dictionnaire Lyrique ou Histoire des Operas*, libro en extremo raro de Félix Clément y Pierre Larousse, Paris, s.a., p. 601b. Estos autores, que ortografían "Lagrua", añaden ciertos detalles que aquí nos sirven de complemento. Recuerdan que fue precisamente "el hermoso talento dramático de 'Mlle. Lagrua' el que a partir de 1866 procuró a la *Saffo* de Pacini un éxito no alcanzado al tiempo de su estreno". (Op. cit., p. cit.) Consta, por otra parte, la admiración vivísima con que Nicolás Avellaneda reconoció entre nosotros el talento de La Grua. Importa destacar el dato. En 1857 Avellaneda acababa de llegar a Buenos Aires desde su Tucumán ameno. En larga carta a don José Posse le comunica al coterráneo las impresiones recibidas en la ciudad del Plata. Las indicaciones acerca de la plaza de Mayo (el Fuerte, la Nueva Aduana, etc.) coinciden con las que del Campo incluye en su versada sobre la representación de la *Saffo* de Pacini. Ello aparte, de señalado interés son estas líneas: "Bien merece también ser muy especialmente mencionado el teatro Colón, en el que se encuentra el espectáculo escénico elevado a una altura verdaderamente europea. A Tamberlick ha sucedido La Grua, artista que sabe cual es la natural expresión de todas las pasiones, y que tiene en los recursos mágicos de su voz el maravilloso don de comunicarlos. Comprendo que han de ser siempre intensas, inolvidables, las primeras impresiones de la ópera; pero lo son sin duda, mucho más, cuando una artista como La Grua viene a revelarnos las sensaciones artísticas del canto, y un teatro como el Colón es el lugar de la iniciación." Párrafo adelante, el entonces futuro presidente de la República extrema un arrobo equivalente al del cronista de *Los De-*

En la velada de esa fecha, además de lucirse en la parte de Safo, Emmy La Grua interpretó la gran aria de Desdémona del *Otello* de Rossini⁵³. El detalle puede afirmarse con certeza; consta en otra página de la misma entrega de *Los Debates*. Aunque escrita en una prosa tremendamente galicada, que intenta ser humorística y no pasa de ingenua, vale la pena recuperar esa página⁵⁴. Desde su retrimiento de más de un siglo, ella constituye uno de los muchos textos que convendría recoger para la ilustrativa historia —que nos falta— de la sociabilidad porteña en tiempos de la Gran Aldea.

EL BENEFICIO DE LA GRUA SAFFO

“Como era de esperarse a juzgar por el entusiasmo que ha despertado en Buenos Aires la presencia de La Grua, anteanoche el Teatro Colón estuvo de gala. Todos los palcos estaban llenos de señoras, la cazuela lo mismo, era un montón de apiñadas flores. Los lunetos todos ocupados, los corredores y el llamado *infierno*, todo estaba lleno.

Era el modo también de manifestar a la artista distinguida que la ausencia del público a otras funciones, en que ella es igualmente feliz, tenía otros motivos que explicaban el porqué de su ausencia, motivos que si desaparecen harán tanto bien a unos como a otros y el teatro se salvará del abandono fatal en que lo ha puesto la interdicción establecida.

Ante una numerosa y escogida concurrencia fue que Madama La Grua lució las dotes de su talento de artista, su melodiosa voz, su valentía para la ejecución de los trozos de

bates en lo que atañe al aspecto de la sala en el curso de la representación evocada: “Dentro de ese cuadro de luz y de armonía he visto las lindas porteñas, de ojos grandes, expresivos y soñadores... *Ave, foemina!*, ¡el que ha de luchar y palidecer por ti te saluda!” (*Escritos y discursos*, Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1910, tomo I, pp. 3-4).

⁵³ El *Otello* de Rossini fue estrenado en Nápoles, en el teatro del Fondo, en 1816. En razón de la fecha no cabe confundirlo con el más conocido de Verdi, cantado por primera vez en la Scala de Milán, en 1887. Consta, por otra parte, que uno de los mayores éxitos de La Grua era la interpretación del papel de Desdémona en la citada ópera de Rossini. En *Los Debates* del 22 y 23 de mayo de 1857, con el título de “Teatro de Buenos Aires” se reproducen noticias registradas bajo idéntico rubro, el 14 de ese mes, en el brasileño *Jornal do Comercio*: “Dejando aparte muchos roles en que se ha mostrado insigne artista y grande cantora, recordaremos únicamente el de Desdémona en el *Otello* (Rossini), que fue el de su debut entre nosotros...”

⁵⁴ Crónica incluida en el señalado número de *Los Debates*.

grande efecto, sus brillantes actitudes; llenas de verdad y perfectamente caracterizadas, y revelándose consumada trágica; y en los tiernos afectos de su pasión, consumada sentimental está también, no dejando nada que descartar en la ejecución de sus roles, encontrándose en cada uno de ellos siempre inspirada hasta hacer batir las manos de los circunstantes arrebatados por su talento, y como tocados por la vara mágica del entusiasmo.

Como un trozo suelto, sin precedente, ni quizá teniendo muchos una idea del rol que representaba, la escena y grande aria de *Otello* no fue tan aplaudida como lo mereció la perfecta ejecución de ese rol, que ha hecho la reputación de esta artista en otros países donde *Otello* ha sido representado por ella.

Aunque a la música de *Saffo* del maestro Pacini no le encontramos el mérito de las otras partituras, La Grúa supo sacar de ella un partido muy grande, es verdad que en los cantos tiernos y apasionados ella siente y con el sentimiento derrama los tesoros de su sensibilidad sobre su auditorio, haciéndolo sentir también, tocándolo como por encanto con la vara mágica de su inspiración; y al oírle decir a su hermana *ámale como yo le amaba* es imposible no repetir con ella esas palabras sintiéndose como dominado a la presencia de una pasión tan bien representada.

De todos modos, es preciso que La Grúa no nos abandone la posesión de un tesoro que no se debe soltar de las manos por mucho que él nos cueste el retenerlo. Lo que se gasta en ese fiambre de la compañía de verse en Colón, mejor sería emplearlo en completar la compañía lírica trayendo las partes que nos hacen falta, como un tenor, un barítono y un bajo; Buenos Aires es una gran población que necesita de la ópera como de una necesidad que complementa su vida, por consiguiente es preciso atender a ella, y el público no se hará esperar desde que los precios sean "sencillos" y cese la rencilla establecida entre los abonados y la empresa, como cesará en el acto.

Las coristas estuvieron anoche más feas que nunca; también es urgente atender a esta mejora, dejando a las actuales para representar a *las brujas* siempre que el *Macbeth* las reclame. Y nada más justo que dar al César lo que es del César.

Reciba La Grúa nuestras entusiastas ovaciones a su talento por los momentos de verdadero entusiasmo que nos hizo pasar en la noche de su beneficio, y haga algo en obsequio de las finas atenciones que ha recibido del pueblo de Buenos Aires..."

INFERENCIAS Y CONCLUSIONES

Los papeles periodísticos aducidos —aparte otros cuya transcripción se excusa— certifican lo antedicho y aun confirman lo que sigue. Sin apurar el paralelo entre la “Carta” de 1857 y el *Fausto* de 1866, se hace evidente el interés de la “Carta”, si no como composición de real importancia, sí como antecedente del poema en verdad valioso⁵⁵.

Supuesto que el lector no se allane a practicar las confrontaciones apareando los textos, el de la “Carta” con el del poema, aquí corresponde alistar, casi a manera de índice, las más llamativas coincidencias.

En una y otra composición las alusiones se refieren a una ópera cuyas peripecias son contadas por un gaucho; en uno y otro caso —para acentuar el parecido— el que narra el suceso es Anastasio el Pollo. Si el argumento difiere, ante uno y otro espectáculo las reacciones del gaucho corren parejas: en ambas circunstancias Anastasio confunde lo representado con lo real y participa del teatro según las percepciones de su simplicidad y cortas luces, pero no sin ayuda de su agudeza innata. Veraz o presuntivamente “gaucho”, en ambos escritos el vocabulario sigue siendo el mismo, aunque menos caricaturesco y más eficaz y despaciosamente aprovechado en la obra tardía⁵⁶. En lo fundamental, también la versificación coincide: décimas en la “Car-

⁵⁵ Al decir que la “Carta de Anastasio el Pollo sobre el Beneficio de la Sra. La Grua” prefigura el texto del *Fausto* hemos querido destacar que la primera composición anticipa a la segunda en estructura y lenguaje, pero también que esta conlleva de algún modo a la primera, aunque con mayor plenitud y acierto. En el momento de la redacción del presente estudio no teníamos noticia de los modos de la interpretación que, en el ensayo estilístico-exegético titulado “Figura”, Erich Auerbach asentó con autoridad en las páginas de *ARom*, XXII, 1938. De lo que allí se incluye entre las páginas 436-489 —solo más tarde traducido al inglés, 1959, y algo después al italiano, 1963—, nos importa entresacar, por valiosa, esta postulación metódica: “La interpretación ‘figural’ establece entre dos obras o personas un nexo en el cual una de ellas no se significa solo a sí misma, sino que significa también a la otra, mientras la otra abarca o enriquece a la primera”. (Op. cit., loc. cit.).

⁵⁶ A este respecto, resulta interesante la confrontación del léxico de la “Carta” con la fraseología del *Fausto*. Basta con aparear los textos.

ta", décimas y redondillas en el *Fausto*. Otros encuentros, conatos y reiteraciones, saltan a los ojos por poco que se colacionen los textos. Las notas con que acotamos la "Carta" subrayan esas coincidencias, quizá obviamente. La subida del gaucho al "paraíso" y su visión de la sala no difieren. El poeta, o si se prefiere Anastasio el Pollo, de propósito vuelve a estropear algunos nombres o a atribuirlos a personas que nunca fueron los titulares de esos apelativos. Más allá de la versificación, el vocabulario y el estropicio fonético y morfológico, lo que se mantiene en una y otra "relación" es sobre todo la manera de ser del gaucho. En cuanto a las coincidencias menudas pero ostensibles, luego se advierte cómo algún verso de la primera ha sido recuperado e insertado en el texto de la segunda. Virtualmente todos los elementos amplificados e intensificados en el *Fausto* no dejan de asomar o de estar implícitos, casi por entero, en el texto de la "Carta". Andando los años, y atento a la solicitud de Gutiérrez, sin duda intuyó del Campo el partido que cabía sacar reiterando la ocurrencia versificada antaño e incluida en *Los Debates*. Con tiempo menos apretado y mayor holgura de espacio, el antiguo germen podía echar nuevas raíces y a la larga alcanzar florecidos retoños⁵⁷. La insistencia estilística no fue ciertamente defraudada. Al comentar las alternativas del *Fausto*, con la ventaja de una más recia tensión narrativa, del Campo pudo hacerse ámbito, además, para enriquecer su segunda empresa con varios interludios líricos. Aparte las precisas descripciones del diablo y de la rubia protagonista, esos interludios —la "mañanita" sobre las aguas casi marinas del río de la Plata, la sentimental defensa de la mujer caída, el tránsito de la noche al alba, etc.—, constituyen lo mejor, en todo caso lo más airoso y menos convencional del poema. El que algunos críticos los estimen sobrepuestos, o apenas pertinentes, poco importa. Por algo los aludidos

⁵⁷ El tiempo empleado en la composición del *Fausto* no fue ciertamente largo. Supuesto que no lo tuviera premeditado antes de la proposición de Gutiérrez, es evidente que del Campo supo beneficiarse de la experiencia lograda al improvisar, años antes, el cañamazo gauchesco-operístico de la "Carta".

pasajes tienen ininterrumpido acogimiento en las antologías, y hasta los bachilleres los recuerdan.

La conclusión —si cabe una— se impone por sí sola. Hecha cuenta del talento vivificador que cada uno de ellos acertó a insuflarle, la poesía “gauchesca” de del Campo, como la de Ascasubi o la de Hernández, tuvo sus convenciones, cuando no sus artificios. No cabe negar que hasta esa poesía, creación de escritores casi siempre urbanos que se complacen en los temas y en las maneras rústicas⁵⁸, hayan podido confluír genuinos elementos provenientes del habla de los gauchos y aun de la vieja y a buen seguro rudimentaria poesía oral de los mismos. Consecuentemente no es lícito asimilar, como en su hora y en desproporcionada medida lo hicieron y todavía lo hacen los despistados comentadores de esta poesía gauchesca, con las formas del presunto cantar ingenuo, “no aprendido”, de los primeros y oscuros bardos rurales de estas comarcas. Ya es mucho que, andando el tiempo, algunos de los seguidores no estrictamente gauchos hayan intentado reservarnos una imagen siquiera aproximada de las formas primeras. Debemos reconocer, sin excesiva nostalgia, que lo más de lo que llamamos poesía gauchesca solo es —y por precisas circunstancias históricas no podía ser otra cosa— un oficio, en ocasiones sabrosamente inspirado: un rústico “mester” de poesía *a la manera de* la de los gauchos. En literatura, aun en aquella que no se empeña en los efectos del color local, grato a los románticos y a los autores no siempre bien llamados “rea-

⁵⁸ Hidalgo nació en Montevideo; del Campo en Buenos Aires; Hernández en San Isidro, en el ruedo de la ciudad. Nacido por el contrario en el ámbito provinciano de Córdoba, en la posta de Fraile Muerto (la actual población de Bell-ville), Ascasubi parecería denegar ese ya inicial supuesto urbano. Mas no le hace. Conocidas son las frecuentaciones no rurales del doble de Aniceto el Gallo. Pronto se hizo Ascasubi a las maneras porteñas, y también, con detonante boato y previsible rastacuerismo, a las de París y otras capitales europeas. Ni cabe olvidar que fue la muy parisienne Casa de M. Paul Dupont la que en 1872 le publicó las obras completas. Allá le tocó trasladarse, ante la corte de Napoleón III, con una misión especial en los días de la presidencia del general Mitre. ¿Y no fue Ascasubi, como se sabe, el argentino que llevó un sauce criollo para que el arbolito llorase, intérprete de un deseo del poeta de “Las Noches”, sobre la tumba de Alfred de Musset en las alturas de Ménilmontant? (*Mes chers amis, quand je mourrai planter un saule au cimetière...*).

listas”, todo lenguaje es *inventado*. Por eso, precisamente, por esa eficiencia creadora y evocadora, también esta, aunque solo “gauchesca”, en ocasiones merece el dictado de poesía. Va para poeta, y bueno, el que a vueltas de ese esencial impulso lírico del que nace toda obra artística, ya en el registro épico o en el dramático, con adecuadas equivalencias atina a figurarnos el alma de seres de otra condición, de otro paisaje y en ocasiones de otra habla. En esto, la historia —la historia literaria por lo menos— nos alecciona. Hasta las inflexiones del campesino latino —que como el nuestro cantaba y hacía música, pero que como el nuestro usualmente ni leía ni escribía— no nos han llegado sino a través del verso y de la sensibilidad selectiva de Virgilio.

ÁNGEL J. BATTISTESSA

Academia Argentina de Letras.

EL HUMOR EN EL *PERSILES*

Aclaro que el deseo de ahondar en un tema aparentemente poco importante, como es el del humor en los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, no surgió en mí como una obligada derivación de lo que el humor representa en el *Quijote*. Sin olvidar tampoco la importancia del humor en las *Novelas ejemplares*, en buena parte de sus obras dramáticas, y en otras obras, la mención del *Quijote*, en primer término, resulta obvia. Especialmente, por lo que el *Quijote* significa para la crítica como eje vertebrador de tantas direcciones cervantinas. Y aquí, por supuesto, por el valor fundamental que el humor (originalidad, riqueza, variedad) tiene en la novela famosa. Por eso, repito, no se trata de repetir esquemas, ni de aplicar a todas las obras lo que puede resultar más fundado en algunas. Aclaro, pues, que este análisis del humor en el *Persiles* surgió en mí como un deseo de completar, si cabe, el estudio de las diversas facetas de esta novela, obra que, por diferentes motivos, sigue tentando el interés de la crítica.

Concretamente, procuro mostrar que el humor tiene en la obra póstuma cervantina particularidades o resonancias, si no abrumadoras, dignas de subrayarse. En fin, quiero señalar también que este "capítulo" sobre el *Persiles* se completa, en mi intención, con otros que he publicado o que estoy publicando.

Claro está que en el *Persiles* predomina de manera notoria la gravedad, el énfasis, predominio perfectamente explicado por el carácter de la obra y la buscada meta que constituye la culminación (o, mejor dicho, el final) de la novela. Y, sin embargo, no podemos decir que el humor está ausente del *Persiles*. Como

veremos, también se manifiesta en esta obra ¹. Eso sí, es un elemento que actúa sin rigidez, aparece espaciadamente y da sensación de descanso o alternancia en el relato. El rasgo diferenciador es la falta de estridencia o espectacularidad. Matiz humorístico, más que continuado acento; toque irónico, más que burla directa.

El Cervantes que escribe el *Persiles* (bien lo sabemos) es un hombre que entra ya en los últimos y avanzados años de una vida intensamente vivida. El tono general de la obra corrobora, sin duda, esta impresión (al mismo tiempo que aventaja alguna tesis más llamativa que fundada). Dentro de tal particularidad, es curioso observar cómo el humor, si bien ya adecuado a otras circunstancias, está presente en el *Persiles*. Y tal comprobación, junto con previsibles enlaces con lo restante de su obra, nos lleva a concluir que, efectivamente, el humor es no sólo uno de los rasgos brillantes e individualizadores de Cervantes, sino también evidente continuidad en sus escritos.

Sin afán de establecer una separación marcada, creo que dentro de los elementos o motivos humorísticos del *Persiles* (con las particularidades señaladas) pueden establecerse unos pocos grupos.

a) En primer lugar, quiero hacer hincapié en algunas alusiones cervantinas que tocan directamente aspectos de la narración literaria: realidad y ficción, técnica narrativa, "hambre" y poesía, etc. Motivos que Cervantes coloca como si nos hiciera un guiño o se burlara momentáneamente, no tanto de lo que nos está contando, como de su papel de narrador.

"Parece que el autor desta historia sabía más de enamorado que de historiador, porque así este primer capítulo de la entrada del segundo libro lo gasta todo en una definición de celos..." (Libro II, cap. I).

"—Por lo menos —respondió Periandro—, el año que es abundante de poesía suele serlo de hambre; porque dámcle

¹ Como si, indirectamente, ratificara las palabras del estudiante, en el Prólogo de la obra:

"—¡Sí, sí; este es el manejo sano, el famoso todo, el escritor alegre, y, finalmente, el regozijo de las Musas!"

Y donde vemos que, a pesar de la posterior corrección o burla del propio Cervantes, este no deja de retratarse en tan cumplidos elogios.

poeta, y dálele he pobre, si ya la naturaleza no se adelanta a hacer milagros; y síguese la consecuencia: hay muchos poetas, luego hay muchos pobres; hay muchos pobres, luego caro es el año" (Libro IV, cap. VI).

Lo curioso, a mi modo de ver, es que más de una vez se han tomado estos párrafos como declaraciones "al pie de la letra" (tal cosa ocurre con Ticknor) o como serenas reflexiones de autocritica (así deduzco de un párrafo de Baquero Goyanes)².

Partiendo de un conocimiento general de la obra cervantina, y en particular del *Persiles*, creo que lo que hace Cervantes aquí es una breve parada o descanso, un aflojar tensiones en la narración. Y, en fin, un verse burlonamente a sí mismo, fuera, por lo tanto, de la intención de trascendentales opiniones o juicios críticos.

b) Intermedia entre las formas precedentes y otras, más corrientes en la obra, me parece que están los comentarios que determina el largo (intencionadamente largo) relato de Perianandro, en el segundo Libro, cosa que provoca los cáusticos comentarios de otros personajes.

"—Apostaré —dijo a esta sazón Mauricio a Transila, su hija— que se pone agora Perianandro a describirnos toda la celeste esfera, como si importase mucho a lo que va contando el declararnos los movimientos del cielo..." (Libro II, cap. XIV).

"Duro se le hizo a Mauricio el terrible salto del caballo

² Dice el crítico norteamericano:

"Hay un pasaje [del *Persiles*] en que indica oscuramente que es traducción, pero no dice de qué lengua..." (TICKNOR, *Historia de la literatura española*, trad. de P. de Gayangos y E. de Vedia, II, ed. de Madrid, 1851, p. 237).

"A veces la presencia del narrador se hace tan explícita que cristaliza, incluso en forma de comentario autocrítico sobre la marcha de la novela. Un ejemplo clásico lo encontramos en las muy frecuentes intromisiones de Cervantes en la acción del *Persiles*, tan significativas algunas como la del comienzo del capítulo II del Libro segundo: «Parece que el volcar de la nave volcó, o, por mejor decir, turbó el juicio del autor de esta historia, porque a este segundo capítulo le dio cuatro o cinco principios, como dudando qué fin en él tomaría...»" (MARIANO BAQUERO GOYANES, *Qué es la novela*, Buenos Aires, 1961, pp. 39-40).

tan sin lisi3n: que quisiera 3l, por lo menos, que se hubiera quebrado tres o cuatro piernas, porque no dejara Periandro tan a la cortesía de los que le escuchaban la creencia de tan desaforado salto; pero el crédito que todos tenían de Periandro les hizo no pasar adelante con la duda del no creerle: que, así como es pena del mentiroso que, cuando diga verdad, no se le crea, así es gloria del bien acreditado el ser creído cuando diga mentira..." (Libro II, cap. XX).

"No sé si tenga por cierto, de manera que ose afirmar que Mauricio y algunos de los más oyentes se holgaron de que Periandro pusiese fin en su plática, porque, las más veces, las que son largas, aunque sean de importancia, suelen ser desabridas..." (Libro II, cap. XXI).

c) Un tercer grupo corresponde ya a los comentarios del autor, comentarios que tienen que ver con personajes y situaciones de la novela.

En primer término, quiero destacar un rasgo que ha desorientado a algunos críticos y que —me parece— corresponde también tratar aquí. Me refiero a la intocada pureza de los protagonistas (y, claro está, de manera especial a la más expuesta de Sigismunda), pureza que atraviesa incontables peligros sin ser mancillada. Con el agregado de que en el esquema entra el peligro a que se ven expuestos, entre sí, Periandro y Auristela, falsos hermanos.

A veces, Cervantes necesita subrayar estas circunstancias, que tocan extremos previsibles. Otras veces, no. Es cierto que ya los relatos bizantinos le daban, en este motivo, situaciones y modelos. De tal manera, pueden señalarse con facilidad diversos precedentes. Pero, más en consonancia con la maestría que reconocemos a Cervantes, creemos sorprender en ocasiones señales intencionadas del autor, como si de repente se colocara por encima de sus criaturas de ficción y jugara con ellas, para volver después a un ritmo más normal y severo. Así, también, el juicio mezquino que pone en boca del maldiciente Clodio aparece, si no como un equilibrio de la balanza, como un bajar momentáneamente purezas y perfecciones. Y no resulta extraño que, precisamente, utilice allí Cervantes ironías y chismes, aunque, en última instancia, sea la de Clodio la voz del despecho:

“¿Quién puede ser este luchador, este esgrimidor, este corredor y saltador, este Ganimedes, este lindo, este aquí vendido, acullá comprado, este Argos de esta ternera de Auristela, que apenas nos la deja mirar por brújula, que, ni sabemos, ni hemos podido saber deste par, tan sin par en hermosura, de dónde vienen ni a dó van?...” (Libro II, cap. V).

Otra dirección se ve en las situaciones que ligamos a través de los siguientes testimonios:

La mujer arrojada desde la torre por un loco hace que Cervantes ponga en labios de Bartolomé estas palabras: “—¡Apartaos, señores, que no sé quién baja volando del cielo, y no será bien que os coja debajo!” (Libro III, cap. XIV). Anticipo optimista, puesto que la mujer se salva porque sus vestidos le sirven de campana. Lo que explica que poco después Cervantes la describa como “la mujer voladora”.

Otro ejemplo. La carta que firma Bartolomé el Manchego, en Italia, carta en la que da noticias de que tanto él como La Talaverana están condenados a la horca, nos acerca a otros momentos de humor cervantino, aunque no de los típicos del *Persiles*. En fin, con algunos toques de “humor negro” que, por el carácter y la situación, nos recuerdan más al Quevedo del *Buscón* que al propio Cervantes:

“...porque está informada la moza que aquí no llevan los ahorcados con la autoridad conveniente, porque van a pie, y apenas los ve nadie...” (Libro IV, cap. V).

Y ya que mencionamos a Quevedo, conviene agregar que el retrato de la peregrina, quiero decir, de la peregrina extravagante del Libro III, se acerca algo al famoso retrato del Dómine Cabra que, después, dibujará Quevedo. Esta es la descripción cervantina:

“...la edad, al parecer, salía de los términos de la mocedad y tocaba en las márgenes de la vejez; el rostro daba en rostro, porque la vista de un línea no alcanzara a verle las narices, porque no las tenía sino tan chatas y llanas, que con unas pinzas no le pudieran asir una brizna de ellas; los ojos les hacían sombra, porque más salían fuera de la cara que ella; el vestido era una esclavina rota que le besaba los calcañares, sobre la cual traía una muceta, la mitad guarnecida de

cuero, que, por roto y despedazado, no se podía distinguir si de cordobán o de badana fuese...; cubríale la cabeza un sombrero viejo, sin cordón ni toquilla, y los pies unos alpargates rotos; y ocupábale la mano un bordón hecho a manera de cayado, con una punta de acero al fin; pendíale del lado izquierdo una calabaza de más que mediana estatura, y apesgábale el cuello un rosario cuyos padrenuestros eran mayores que algunas bolas de las con que juegan los muchachos al argolla. En efeto: toda ella era rota, y toda penitente, y, como después se echó de ver, toda de mala condición..." (Libro III, cap. VI).

Claro que Cervantes se mantiene dentro de una realidad menos deformada. Con todo, la minuciosidad del retrato y ciertos despuntes de caricatura lo acercan —como digo— a la, aquí, inalcanzable maestría de Quevedo. Pero, repito, el humor de Cervantes, está casi siempre lejos de los juegos detonantes y sorprendentes del autor del *Buscón*³.

En fin, otros ejemplos:

"...en oliendo los sátrapas de la pluma que tenían lana los peregrinos, quisieron trasquilarlos, como es uso y costumbre, hasta los huesos..." (Libro III, cap. IV).

"El escribano, ni adoró ni besó las manos a nadie, porque le tenía ocupada el alma el sentimiento de la pérdida de su hacienda" (Libro III, cap. XI).

d) A pesar de las muestras de ingenio cervantino que hemos visto hasta ahora, muestras dispersas en el *Persiles* con lo que creemos calculada medida, me parece que la culminación de este rasgo se da en el episodio de los falsos cautivos. Es decir, el de los dos estudiantes de Salamanca que simulaban ser cautivos y que son descubiertos por uno de los alcaldes del pueblo donde los peregrinos los encuentran (Libro III, cap. X).

Destaco el episodio, sobre todo, porque aquí Cervantes no se reduce al breve comentario o la gracia que apenas se insinúa. No, aquí se extiende a lo largo de todo un capítulo, y aun nos da la impresión de una comprimida novelita o de un posible y diver-

³ Como sabemos, los retratos satíricos de Quevedo hicieron escuela, aunque muy pocos estuvieron cerca de su inagotable burla y afilada sátira. Y vemos, a través del ejemplo cervantino, que el padre del *Persiles* puede ser considerado, en más de un aspecto, precedente de esos retratos.

tido entremés. Dentro de este tipo (aunque no alcance su gracia) debemos mencionar el episodio de la falsa locura de Isabela Castreccio y Andrea Marulo (Libro III, caps. XX y XXI). La treta aparece más gastada, si bien se renueva en la prosa cervantina. Además, aunque esto enfile hacia un particular problema literario, recordemos que una muestra de la “locura” de los dos jóvenes está en hablar a través de versos de romances⁴.

Repito: la escena de los falsos cautivos es magnífica muestra de un ingenio que si en el *Persiles* no luce en forma frecuente, tiene en cambio caudal de sobra en otras obras como para sostener este rasgo definidor cervantino. El capítulo de los falsos cautivos es típica escena de entremés: ligeras semejanzas lo aproximan al famoso *Retablo de las maravillas*. Y ya sabemos cómo se empinó el entremés en la pluma de Cervantes.

e) Por último, me atrevo a presentar como especial muestra del ingenio cervantino un ejemplo (quizás haya más) que aparece como tal visto en la perspectiva que construyen —hoy— la obra y la crítica. Me explicaré.

A poco de penetrar los peregrinos en España (Libro III, cap. II) asisten a la representación de una obra de “Juan de Herrera de Gamboa”, titulada *Fábula de Céfalo y de Pocris*. Los críticos (diversos críticos) han revuelto índices y repertorios en busca de este misterioso “Juan de Herrera de Gamboa” que Cervantes menciona⁵. Sin embargo, el propio Cervantes nos da

⁴ No pretendo replantear aquí el delicado problema que relaciona a dos obras tan dispares como el *Entremés de los romances* y el *Quijote*, que tanta tinta ha hecho gastar. En este problema, lamento coincidir con Astrana Marín, y no con Menéndez Pidal y Millé y Giménez, pero aquí solo me interesa destacar las notorias vinculaciones entre el *Persiles* y el *Entremés de los romances*. Quede para otro lugar el desarrollo de la atractiva confrontación.

⁵ Cfr. R. SCHÉVILL y A. BONILLA en su ed.: Cervantes, *Persiles*, II, Madrid, 1914, p. 296:

“Nada sabemos de Juan de Herrera de Gamboa ni de la *Fábula de Céfalo y Pocris*...”.

También ASTRANA MARÍN, *Vida ejemplar y heroica de Cervantes*, VII, Madrid, 1958, p. 471:

“Juan Herrera de Gamboa, por mal nombre El Maganto (para nosotros desconocido)...”.

la clave de su broma (y la considero broma, mientras no se demuestre lo contrario) cuando en el *Viaje del Parnaso*, escrito por la época en que elaboraba el *Persiles*, menciona, cercanamente, a dos poetas: Juan Antonio de Herrera y Juan de Argote y de Gamboa (Capítulo IV), cuya síntesis nos da, limpiamente, el nombre "Juan de Herrera de Gamboa".

Hoy día el procedimiento es bastante usado (y hasta inocente) si bien hay diferencia entre la simple broma y complicadas "resurrecciones" o supercherías literarias (ver Alfonso Reyes y Díez Canedo; Groussac y Borges). No era tan común en la época de Cervantes. Y no deja de ser llamativo ver el juego en nuestro autor. La rareza se acrecienta aquí no tanto en relación a los contemporáneos suyos (que pudieron apreciar o no el juego) como en relación a la imponente montaña erudita levantada por tantos cervantistas dispuestos a no perdonar a Cervantes ni una coma. Y de los cuales, por lo visto, parece burlarse —desde su alta Eternidad— la sombra del "manco sano"...⁶

Concluyo. No buscaremos en estos espaciados matices humorísticos del *Persiles* lo más llamativo de la obra... Verdad que no. Pero no cabe duda de que con su presencia espaciada, su poca espectacularidad y su falta de estridencia (salvo algún raro ejemplo) contribuyen a completar esta obra cervantina, crepuscular y singularísima.

Lo que conviene también decir es que el humor del *Persiles* está, por supuesto, supeditado a otros elementos del libro, cuyo peso se siente mucho más en la novela; pero tanto en relación a un género, dentro del cual se coloca, como también en relación a las novedades que, en ese género, introduce Cervantes.

Aceptando todo esto, repito, sería injusto no reparar, dentro de las características apuntadas, en la presencia del humor a lo largo del *Persiles*. Humor medido, a veces escaso, que si por un

⁶ Podrá argüirse que burlarse de ciertos críticos (y no vale la pena dar nombres) no es alarde. Pero nos queda el consuelo de pensar que Cervantes se desquita así, post-mortem, y muy dentro de su ingenio, de tanta mala hierba que con el nombre de "cervantistas" han vivido y siguen viviendo de sus reflejos.

lado nos da la impresión de un reflejo de postrimerías en Cervantes, por otro lado parece convencernos de que tanto su limitada abundancia como sus no extremados toques son los que corresponden a la estructura general de la novela y a la meta que el autor se ha fijado.

Una última acotación. Hemos visto cómo los rasgos de humor aparecen a lo largo de los cuatro Libros del *Persiles*, salvo la escasez llamativa del primero. Aún así y todo, esta comprobación nos revela que Cervantes, ni siquiera ante el extraño ámbito que para él significaba el nebuloso mundo nórdico, dejó a un lado este inconfundible perfil de su espíritu. El hecho de que el humor que resalta en el itinerario continental (Libros III y IV) sea más recordable y "cervantino" no tiene por qué hacernos olvidar su temprana presencia. Digo esto, porque a menudo la contraposición obligada de los dos sectores —norte y sur— que suele establecer la crítica, olvida o disminuye esta particularidad⁷.

EMILIO CARILLA

Universidad de Tucumán

⁷ Veamos un ejemplo en el buen libro de Savj-López:

"Allí donde comienza el valor histórico y social de los *Trabajos*, también se afirma su valor artístico. Y entre la selva de aventuras un nuevo espíritu se abre camino: el humorismo. No envuelve toda la narración como en el *Quijote*, pero salpica y relampaguea con interrupción, sorprendiéndonos como el vibrar de una cuerda, iluminando a veces una sátira fina, vaporosa, ligera, un poco disonante de lo que debía constituir la esencia íntima de esta novela —gravemente austera, epopeya del amor virtuoso, a la manera de las epopeyas caballerescas... Del humorismo apenas si se había entrevisto algún chispazo en las dos primeras partes, por ejemplo, cuando Mauricio subraya con su sonrisa algo irónica el relato de las aventuras de *Persiles*. Pero he aquí que apenas desembarcado en Portugal, el artista comienza a mirar a su alrededor, y, con frecuencia la sonrisa vuelve a sus labios..." (P. SAVJ-LÓPEZ, *Cervantes*, trad. de A. G. Solalinde, Madrid, 1917, pp. 236-237).

MOTIVOS FOLKLÓRICOS Y TÉCNICA ESTRUCTURAL EN

EL LIBRO DE APOLONIO

La historia de Apolonio, rey de Tiro, gozó, durante la Edad Media y por mucho tiempo después, de difusión y prestigio extraordinarios. Nunca alcanzó el rango ocupado por las vidas de santos, los milagros marianos, los ciclos carolingio y artúrico y la historia de Alejandro, pero ocupó durante muchos siglos un puesto seguro en segunda línea. Hay textos medievales en latín y en casi todos los idiomas vernáculos de Europa; en el Renacimiento, los impresores encontraron público para sus ediciones de dichos textos, y los autores siguieron creando nuevas versiones, siendo la más famosa la comedia de Shakespeare, *Pericles, Prince of Tyre*¹. En la Francia del siglo XVIII, la historia se transformó de manera bastante curiosa, suscitando todavía vivo interés². Hay tres versiones españolas: el *Libro de Apolonio*, poema en cuaderna vía del siglo XIII; la *Historia* o *Novela de Apolonio*, versión en prosa del siglo XV; y la de Juan de Timoneda, igual-

¹ ELIMAR KLEBS, *Die Erzählung von Apollonius aus Tyrus. Eine geschichtliche Untersuchung über ihre lateinische Urform und ihre späteren Bearbeitungen*, Berlin, 1899; M. DELBOUILLE, "La Version de l'*Historia Apollonii Regis Tyri* conservée dans le *Liber Floridus* du chanoine Lambert", *EBPH*, VIII (1929), 1195-99; OTTO RANK, *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage. Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens*, 2ª ed., Leipzig-Wien, 1926, pp. 346-7; F. D. HOENIGER, edición de *Pericles*, The Arden Shakespeare, London-Cambridge, Mass., 1963. Además, la historia de Apolonio parece haber influido en otras obras: véase MAURICE DELBOUILLE, "Apollonius de Tyr et les débuts du roman français", *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, II, Gembloux, 1969, pp. 1171-1204.

² FLORENCE MCCULLOCH, "French Printed Versions of the Tale of Apollonius of Tyre", *Medieval Studies in Honor of Urban Tigner Holmes, Jr.*, Univ. of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures 56 (Chapel Hill, 1965), 111-28.

mente en prosa, que constituye la narración más extensa de su *Patrañuelo* (impreso en 1567)³. Voy a ocuparme en este artículo de la más antigua, el *Libro de Apolonio (LA)*, que se destaca por su calidad artística⁴. Hay un contraste acusado entre la calidad e interés de este texto y el número reducido de estudios que se han dedicado a él. Huelga decir que la edición de Marden es excelente, aunque habrá que rehacer algunas partes de su introducción y de su estudio lingüístico. Pero aparte de esta edición, y de una versión en español moderno y otra en inglés, ambas de alta calidad⁵, contamos con una aportación muy restringida: la mayor parte de los estudios de Pedro José Pidal, a quien debemos la primera edición, y de Puymaigre, tiene ahora solo valor arqueológico⁶; entre ellos y Marden hay una sección del libro fundamental de Klebs y otra de la *Historia crítica* de Amador de los Ríos, dos páginas de Menéndez y Pelayo y los artículos lingüísticos de Cornu y de Hanssen⁷; finalmente, el medio siglo después de Marden se representa por solo una media

³ Cito según las ediciones siguientes: *Libro de Apolonio. An Old Spanish Poem*, ed. C. CARROLL MARDEN, Elliott Monographs in the Romance Languages and Literatures 6, 11 y 12, Baltimore-Paris, 1917, y Princeton-Paris, 1922; *Historia del Rey Apolonio*, ed. HOMERO SERÍS, *Nuevo ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, New York, 1964, pp. 80-115 (salió más tarde un facsimil, Cieza, 1966); JUAN TIMONEDA, *El patrañuelo*, ed. FEDERICO RUIZ MORCUENDE, *Clás. Cast.*, 101, Madrid, 1953 [primera ed., 1930].

⁴ Parece algo raro el redactar, para este tomo dedicado a la memoria de don Ramón Menéndez Pidal, un artículo sobre un texto al cual don Ramón no dedicó ningún estudio suyo, pero la ausencia de estudio publicado no implica falta de interés: véase MARDEN, I, p. V.

⁵ *Libro de Apolonio*, texto íntegro en versión de PABLO CABAÑAS, 2ª ed., Madrid, Ores Nuevos, 1967. *The Book of Apollonius*, translated into English verse by RAYMOND L. GRISMER and ELIZABETH ATKINS, Minneapolis, 1936.

⁶ PEDRO JOSÉ PIDAL, "Vida del rey Apolonio...", *Estudios literarios*, I, Madrid, 1890, pp. 151-89 (el estudio se publicó por primera vez en 1840, y fue incluido en el tomo LVII de la *Bib. Aut. Esp.*). THÉODORE J. BOUDET, COMTE DE PUYMAIGRE, *Les vieux auteurs castillans*, I, Paris, 1861, pp. 247-68.

⁷ JOSÉ AMADOR DE LOS RÍOS, *Historia crítica de la literatura española*, III, Madrid, 1863, pp. 278-304; MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos*, I, Edición Nacional, XVII, Madrid, 1944, pp. 188-90; JULES CORNU, "Études de phonologie espagnole et portugaise. *Grey, ley et rey* disyllabes dans Bereco, *l'Apolonio et l'Alexandre*", *Ro*, IX (1880), 71-98; F. HANSSSEN, "Sobre la conjugación del *Libro de Apolonio*", *AUCH*, XCI (1895), 637-65. Hay que añadir dos artículos preliminares de Marden.

docena de estudios bastante breves⁸. Ahora la situación empieza a mejorar: el Profesor Pablo Cabañas prepara una edición para la serie de Clásicos Castalia y en Inglaterra tres tesis doctorales se dedican, exclusivamente o en parte, a nuestro poema. Además, el estudio del poema recibe hoy la ayuda valiosa del hallazgo del lamentado Homero Serís —la obra en prosa del siglo XV⁹— y de los estudios sobre versiones extranjeras, ante todo en inglés. Hay que insistir en este punto: muy pocos son los hispanistas —aun de habla inglesa— que emplean para el estudio de la literatura medieval española un conocimiento de la literatura medieval de Inglaterra¹⁰; sin embargo, tal conocimiento —útil en cualquier aspecto de los estudios medievales— se vuelve imprescindible al tratar de tema tan difundido como el de Apolonio.

Claro está que muchos problemas esperan a los investigadores, y tengo la intención de ocuparme de solo dos de dichos problemas: el papel de los motivos folklóricos y la técnica estructural que emplea el poeta español al adaptar su original latino, o sea un problema relacionado con la tradición primitiva

⁸ A. G. SOLALLENDE, reseña de MARDEN, *RFE*, X (1923), 185-90; H. A. ARNOLD, "A Reconsideration of the Metrical Form of *El libro de Apolonio*", *HR*, VI (1938), 46-56; MANUEL GARCÍA BLANCO, "La originalidad del *Libro de Apolonio*", *RFE*, III (1945), 351-78; MARÍA ROSA LIDA DE MALQUIEL, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, México, 1952, pp. 159-66; JOSÉ PÉREZ VIDAL, "Dos notas al *Libro de Apolonio*", *RDTP*, IX (1953), 89-94; A. D. DETERMOND, "Mester es sen peccado", *RF*, LXXVII (1965), 111-16. No he podido consultar EDUARDO GARCÍA DE DIEGO, *El libro de Apolonio según un códice latino de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Totana, 1934. Serís, *Nuevo ensayo*, analiza el contenido de los estudios publicados hasta 1955.

⁹ Fue el mismo don Ramón el que dio las primeras noticias de esta obra, aunque solo la conoció indirectamente, a través de un catálogo. La obra permaneció como misterio hasta la salida del artículo de don Homero, "La novela de Apolonio. Texto en prosa del siglo XV descubierto", *BHi*, LXIV (1962), 3-29 (una refundición de este artículo se incluyó en el *Nuevo ensayo*).

¹⁰ Huelga decir que la ignorancia de la literatura española manifestada por los especializados en la literatura medieval inglesa es casi total, de modo que la gran mayoría de los investigadores de Chaucer desconocen aun la obra de Juan Ruiz. Es de lamentar que los medievalistas interpongan, con esta mutua ignorancia, obstáculos tan graves y tan innecesarios.

de Apolonio, y otro que se refiere solo al texto de cuaderna vía¹¹. Sin embargo, veremos que estos problemas no están tan aislados uno de otro como se podría creer.

La esencia de la narración es bastante sencilla: Apolonio quiere casarse con la hija del rey Antíoco, pero este se opone a ello, a causa de sus relaciones incestuosas con su hija, y trata de matar a Apolonio. El héroe huye, sufre un naufragio y se casa con otra princesa, que da a luz a una niña. Apolonio pierde sucesivamente a su mujer y a su hija y cree que han muerto, pero después se reúne por casualidad con la hija y más tarde con la mujer. La virtud recibe su recompensa, el vicio su castigo.

Se ve muy fácilmente que hay dos elementos principales en esta narración: el incesto y las andanzas del héroe perseguido por la fortuna. Esta base sencilla resulta complicada por dos causas: primero, los enredos típicos de la llamada "novela griega"¹², y segundo, la penetración del elemento incestuoso en otras partes de la historia. Existen en la literatura medieval y en el folklore historias parecidas a la de Apolonio y muchas que tienen uno de los dos elementos principales. Las que tienen ambos elementos, aunque combinados de otra manera, son las historias de una heroína que huye para salvarse del incesto y sufre persecuciones. El ejemplo mejor conocido de este grupo es la historia de Constance, en *The Man of Law's Tale*, de Chaucer¹³; son

¹¹ Todas las observaciones contenidas en este artículo se refieren al poema español, a menos que haya referencia específica a otro texto, aunque, desde luego, me doy cuenta de que muchas se pueden aplicar igualmente a otras versiones de la historia.

¹² Estas obras no son novelas, sino lo que se llama en inglés *romances*, palabra que es difícil emplear en español con este sentido, de modo que tenemos en español dos palabras casi sinónimas, "balada" y "romance", y ninguna que pueda servir para esta categoría, importantísima tanto en el verso como en la prosa medieval. P. J. Pidal emplea la palabra "romance" para el *LA*, a pesar de las dificultades (p. 155). El estudio de conjunto más reciente sobre las "novelas griegas" es el de BEN EDWIN PERRY, *The Ancient Romances. A literary-historical account of their origins*, Sather Classical Lectures 37, Berkeley-Los Angeles, 1967.

¹³ MARGARET SCHLAUCH, *Chaucer's Constance and Accused Queens*, New York, 1927, ofrece un excelente análisis no solo del poema de Chaucer, sino del grupo entero. Véase también su capítulo sobre *The Man of Law's Tale*, en *Sources and Analogues of Chaucer's Canterbury Tales*, ed. W. F. BRYAN y GERMAINE DENPSTER, 2ª ed., New York, 1958.

también de gran interés *La Belle Hélène de Constantinople*¹⁴ y las *Recognitiones* del pseudo-Clemente¹⁵. Además, es muy posible que pertenezca a este grupo el fragmento de un poema latino, encontrado por Adolfo Bonilla en un manuscrito del siglo XIV, que cuenta la pasión incestuosa de cierto rey de España¹⁶.

Otro grupo más grande consta de historias basadas en las peripecias de un héroe afligido por la fortuna, separado de su familia y finalmente reunido con ella; en este grupo falta el elemento de incesto¹⁷, e incluye las historias muy populares de San Eustaquio y de Guillermo de Inglaterra; esta parece influida por aquella y las dos influyen en otras tradiciones¹⁸.

¹⁴ SCHLAUCH, *Chaucer's Constance*, pp. 120-21.

¹⁵ PERRY, apéndice I. SCHLAUCH, en su capítulo de *Sources and Analogues*, acepta la conclusión de JOSEF SCHICK ("Die Urquelle der Offa-Konstanz Sage", *Britannica Festschrift Max Förster*, Leipzig, 1929, 31-56), de que el pseudo-Clemente es el origen de la historia de Constance y del grupo de leyendas relacionadas con ella. En cambio, PHILIP H. GOEPP dice que Schick pasa por alto las analogías con el folklore: "The Narrative Material of *Apollonius of Tyre*", *ELH*, V (1938), 150-72; véase p. 166. Véase también A. H. KRAPPE, "The Offa-Constance Legend", *Anglia*, LXI (1937), 361-9.

¹⁶ ADOLFO BONILLA y SAN MARTÍN, "Fragmento de una leyenda hispánica", *BEAII*, LXX (1917), 521-526. Bonilla menciona el *LA* como precedente posible, pero dice que no coincide con los rasgos fundamentales del fragmento, e ignora la existencia del grupo que acabamos de mencionar. Como ningún investigador del *LA*, que yo sepa, conoce el fragmento publicado por Bonilla, vale la pena reimprimir en apéndice la versión española hecha por dicho erudito.

¹⁷ Claro está que se podría clasificar bajo otros títulos también: MICHAEL CURSCHMANN, en su importante artículo "Oral Poetry in Mediaeval English, French and German Literature: some notes on recent research", *Spec*, XLII (1967), 36-52, incluye la *Historia Apollonii regis Tyri* como ejemplo de un tipo internacional de acción, el viaje aventurero hacia el Este (p. 52). El *Libro de Alexandre* pertenece mucho más obviamente a este tipo.

¹⁸ A. H. KRAPPE, "La leggenda di S. Eustachio", *NSM*, III (1926-27), 223-58, indica que la leyenda de San Eustaquio, originada en la India, tiene en sus manifestaciones europeas rasgos de la novela griega, lo que explica su parentesco con la historia de Apolonio. Krappe enumera quince historias medievales influidas por esta leyenda, incluyendo la de Guillermo de Inglaterra. (Estas 15 historias representan más de 15 textos, ya que algunas existen en varios idiomas). Hay coincidencias notables entre la leyenda y el *Libro del caballero Zifar*, pero ROGER M. WALKER niega una influencia directa en las pp. 65-66 de su artículo "The Genesis of *El libro del caballero Zifar*", *MLR*, LXII (1967), 61-69, sosteniendo que las coincidencias son meros lugares comunes de este grupo de historias. En cuanto a Guillermo de Inglaterra, véase HOWARD S. ROBERTSON, "Four Romance Versions of the William of England Legend", *RN*, III, 2 (Spring, 1962), 75-80; de las cuatro ver-

El elemento narrativo del incesto tiene también muchas analogías, sobre todo en el folklore, y pasa lo mismo con otros motivos del *LA*. Hay razón para creer que algunos de estos motivos se remontan a época más antigua que la de la composición de la historia de Apolonio. A pesar de su denominación de novela griega, la historia no parece haber tenido nunca un original griego. Según muestra Klebs y confirma Perry, la primera versión escrita se redactó en latín en el siglo III, calcada tardíamente sobre la tradición griega. Esta versión, la *Historia Apollonii regis Tyri* (*HART*), está representada con bastante fidelidad por los manuscritos medievales que han llegado hasta nuestros días¹⁹. No obstante, como ya queda dicho, contiene muchos rasgos, muchos motivos, que parecen más antiguos y en todo sentido más primitivos que el texto ameno de la *HART*. Es difícil a veces explicar la presencia de ciertos elementos de la narración, y esto también sugiere un estado más primitivo de la historia o quizás unas fuentes que el autor no ha asimilado completamente²⁰.

siones de que trata el artículo, dos son españolas. Robertson habla también de las relaciones entre esta leyenda y las de San Eustaquio y de Apolonio. Un artículo reciente de HOWARD NEMCHINSKY, "Orfeo, Guillaume and Horn", *RPh*, XXII (1968-69), 1-14, sugiere de manera convincente que *Sir Orfeo*, poema inglés del siglo XIV que combina origen clásico y rasgos célticos, debe varios motivos a la influencia del *Guillaume d'Angleterre* francés.

¹⁹ El manuscrito más antiguo es del siglo X. La mejor edición es la de Alexander Riese (2ª. ed., Leipzig, 1893). Existen otras versiones de la historia: el cuento 153 de los *Gesta Romanorum*, una sección de la *Pantheon* de Godofredo de Viterbo y un poema llamado *Gesta Apollonii*; para los detalles véase Klebs. Las versiones orientales existentes derivan de las latinas: R. M. DAWKINS, "Modern Greek Oral Versions of Apollonius of Tyre", *MLR*, XXXVII (1942), 169-84, y NILS A. NILSSON, *Die Apollonius-Erzählung in den Slavischen Literaturen*, Études de Philologie Slave, Univ. de Stockholm, 3, Uppsala, 1949. Sin embargo, algunos eruditos creen todavía en un original griego: véase, p. ej., *The Old English Apollonius of Tyre*, ed. PETER GOOLDEN, Oxford English Monographs, 1958, p. IX, A. H. KRAPPE nota varias analogías entre la historia de Apolonio y la tragedia perdida de Eurípides, *Alcmaeon*: "Euripides, Alcmaeon and the Apollonius Romance", *CQ*, XVIII (1924), 57-58. Explica estas semejanzas por el empleo consciente de la tragedia en el autor de la *HART*; PERRY acepta su teoría, pp. 313-14.

²⁰ "The somewhat disjointed and at times completely illogical and unmotivated character of the narrative indicates that even the earliest form known to us is already the result of considerable handling—or mishandling" (GOEPF, "The Narrative Material...", 163). "It is, rather, a sophisticated and somewhat garbled literary version of a traditional story, or, more likely,

Al tratar de entender los motivos que acabamos de considerar, es esencial acudir a otro tipo de investigación: el del folklóre. Los estudios folklóricos sufrieron en el siglo XIX de cierta falta de rigor científico y de exceso de subjetivismo romántico, pero ya hace mucho tiempo que poseen —gracias sobre todo a la escuela finlandesa y más tarde al centro creado en la Universidad de Indiana por Stith Thompson— una riqueza de materias y un rigor que los hacen un auxiliar imprescindible para todo medievalista²¹. El único estudio folklórico sobre el *LA* es, según creo, el artículo de José Pérez Vidal, que trata de las analogías entre el folklóre moderno y dos de las adivinanzas que Tarsiana propone a su padre²². En cambio, las investigaciones sobre las versiones inglesas y sobre la patraña de Timoneda nos proporcionan muchos datos más²³. Se podrían añadir aún más y pienso pu-

of a blending of more than one story. The initial Antiochus episode is not a deliberately chosen motif, but is organically related to the rest of the tale, although the original connection has been nearly obscured" *ibidem*, 169).

²¹ Los fundamentos de la investigación folklórica se explican en A. H. KRAPPE, *The Science of Folklore*, London, 1930; STITH THOMPSON, *The Folktale*, New York, 1946; STITH THOMPSON, "Problems in Folklore", en CHAUNCEY SANDERS, *An Introduction to Research in English Literary History*, New York, 1952, pp. 253-76; y KENNETH JACKSON, *The International Popular Tale and Early Welsh Tradition*, Cardiff, 1961. Las obras de consulta esenciales son ANTTI AARNE y STITH THOMPSON, *The Types of the Folktale*, 2a. ed., Folklore Fellows Communications 184, Helsinki, 1961, y STITH THOMPSON, *Motif-Index of Folk-Literature*, 2a. ed., 6 tomos, Copenhagen-Bloomington, Indiana, 1955-58. Existe una tentativa, importante aunque algo defectuosa, de aplicar a la literatura medieval española los métodos de Thompson: JOHN ESTEN KELLER, *Motif-Index of Mediaeval Spanish Examples*, Knoxville, 1949, suplementado por J. E. KELLER y J. H. JOHNSON, "Motif-Index Classification of Fables and Tales of *Ysopete Ystoriado*", *SFQ*, XVIII (1954), 85-117. FRANCIS LEE UTLEY examina los problemas de la relación entre el folklóre y la literatura medieval: "Folklore, Myth and Ritual", *Critical Approaches to Medieval Literature*, ed. DOROTHY BETHURM, New York, 1960, pp. 83-109.

²² Véase la nota 8.

²³ La más valiosa, con mucho, es el artículo de Goepf, que parece desconocido por los hispanistas; pero hay que tener en cuenta también las observaciones de JULIAN H. HORNSTEIN, en *A Manual of the Writings in Middle English 1050-1500*, I, *Romances*, ed. J. Burke Severs, New Haven, 1967, pp. 298-99, y el *Motif-Index of the Cuentos of Juan Timoneda*, de J. WESLEY CHILDERS, Indiana Univ. Publications, Folklore Series 5, Bloomington, 1948. Hornstein enumera ocho motivos del *Index* de Thompson que se encuentran en la historia de Apolonio; omite más de una docena. Childers incluye solo cuatro referencias a la *patraña* XI, lo que me extraña un poco.

blicar ulteriormente un *motif-index* del *LA*, pero lo que me interesa ahora es estudiar un complejo de motivos que se dan al principio del poema ²⁴.

La narración empieza con los amores incestuosos del rey Antíoco y de su hija. Antíoco, para infundir temor en los que quieren casarse con la princesa, propone una adivinanza; el primer pretendiente que sepa solucionarla la recibirá como esposa, mientras que los que den una respuesta equivocada morirán. Muchos mueren y sus cabezas se ponen sobre las troneras de las almenas. Apolonio, "de letras profundado", explica que la adivinanza se refiere al incesto del monarca; este lo niega, dándole un plazo de treinta días para encontrar una solución mejor. El héroe se vuelve a Tiro, y se empeña en hacer investigaciones en su biblioteca, pero siempre la solución resulta idéntica, y no hay más remedio que la huida antes de que lleguen los asesinos mandados por Antíoco. Ahora bien, este episodio se compone de cuatro motivos principales:

I. Las pruebas u ordalías, con un gran premio para el éxito (la princesa como esposa) y un castigo terrible para el fracaso (la muerte). Este motivo corresponde a elementos de varios tipos de cuento popular, muy difundidos ²⁵.

306. Una princesa es ofrecida como premio a quien sepa explicar un misterio (finlandés, estonio, livonio, lituano, lapón, sueco, danés, noruego, islandés, irlandés, francés, español, alemán, austríaco, rumano, húngaro, checo, esloveno, serbio, polaco, ruso, griego, turco, francoamericano, antillano, africano, caboverdiano).

329. Las cabezas de los pretendientes fracasados se ponen en estacas delante del palacio de la princesa (finlandés, lituano,

²⁴ GOEPP, pp. 154-55, ofrece observaciones importantes sobre estos motivos; agréguese las de PERRY en el apéndice II de *The Ancient Romances*.

²⁵ Empleo los números de *Types of the Folktale*, 2a. ed. Doy entre paréntesis las áreas de donde proceden las distintas versiones de los cuentos, según Aarne y Thompson, solo para indicar su difusión respectiva. Cito solo el elemento de un "tipo" que tiene importancia para el *LA*, de modo que a veces doy una lista más extensa de áreas para el tipo que para uno de los motivos que lo integran. Sin embargo, no me parece apropiado modificar las listas de Thompson.

danés, irlandés, francés, catalán, rumano, húngaro, servio, polaco, ruso, griego, turco, francoamericano, hispanoamericano).

461. Se envía al héroe a realizar una cierta búsqueda; acaba por casarse con la princesa (finlandés, estonio, livonio, lituano, lapón, sueco, noruego, danés, islandés, irlandés, francés, español, catalán, flamenco, alemán, austríaco, italiano, húngaro, checo, esloveno, polaco, ruso, griego, turco, indonesio, chino, francoamericano, hispanoamericano, antillano, indio de Norteamérica).

507A. El héroe corteja a una princesa cuyos pretendientes anteriores han fracasado; sus cabezas están expuestas en sendas estacas (finlandés, lituano, lapón, sueco, noruego, danés, inglés, catalán, alemán, austríaco, húngaro, checo, polaco, ruso, griego, turco, francoamericano).

621. La princesa se casa con el hombre que sabe resolver un enigma (finlandés, estonio, livonio, lituano, lapón, sueco, noruego, danés, irlandés, vasco, francés, español, catalán, flamenco, alemán, austríaco, italiano, rumano, húngaro, checo, esloveno, servio, polaco, ruso, griego, turco, indio, indonesio, francoamericano, hispanoamericano, brasileño, antillano).

725. Un joven corre varias aventuras, que incluyen la solución de unas adivinanzas; vence a sus enemigos; gana a la princesa (finlandés, estonio, lituano, sueco, danés, francés, alemán, rumano, húngaro, polaco, ruso, griego, indonesio, francoamericano, africano).

851A. La princesa propone adivinanzas a sus pretendientes. Los que no saben contestar, morirán (lituano, griego, arameo, caucáseo, quirguiz).

Muchos motivos catalogados por Stith Thompson corresponden también a este motivo del *LA* ²⁶:

H310. Un pretendiente tiene que pasar por pruebas muy severas, impuestas por la doncella o su padre (irlandés, islandés, galés, italiano, judío, indio, chino, indios de Norte y Sudamérica,

²⁶ Empleo los números del *Motif-Index of Folk-Literature*, 2a. ed. Ninguno de estos motivos se encuentra en los índices de Keller (quien, desde luego, no se ocupa del *LA*).

africano; este motivo se encuentra también en el poema inglés *Guy of Warwick*)²⁷.

H322. 1. El pretendiente tiene que encontrar un objeto escondido por la princesa (irlandés).

H327. El pretendiente muestra ingenio y erudición (indio).

H331.5.0.1. El que pierde la carrera para merecer la novia tiene que morir (italiano, griego).

H335. La novia como premio para los pretendientes que logran sus empresas (irlandés, islandés, finlandés, italiano, griego, judío, indio, indonesio, indochino, chino, japonés, tuamotú, pascuense, indio de Norteamérica, africano, antillano; poemas ingleses: *Sir Eglamour, The Sowdone of Babylone, Torrent of Portyngale*).

H508.2. La novia ofrecida como premio a quien sepa explicar un enigma (irlandés, italiano)²⁸.

H511. La princesa ofrecida a quien adivine correctamente (italiano, indio).

H512. Adivinar, con la vida como apuesta (indio).

H551. La princesa ofrecida a quien sepa vencerla en adivinanzas (lituano, indio, filipino, africano).

H901. Empresas impuestas bajo pena de muerte (irlandés, islandés, francocanadiense, indio, chino).

H901.1. Las cabezas de los que fracasan en una empresa puestas en estacas. El héroe las ve al empezar la empresa (irlandés, islandés, griego, indio, japonés).

T68. La princesa ofrecida como premio (irlandés, islandés, francoamericano, español, judío, indio; poemas ingleses: *Duke Rowland and Sir Otuell of Spayne, Octavian, Otuel and Roland, The Sowdone of Babylone, Torrent of Portyngale, William of Palerne*).

²⁷ GERALD BORDMAN, *Motif-Index of the English Metrical Romances*, Folklore Fellows Communications 190, Helsinki, 1963. Hornstein apunta este motivo para la historia de Apolonio, así como H541.1, T411 y T411.1.

²⁸ Este motivo está incluido por Childers para la *patraña XI*, así como H541.1 y T411.

Este motivo se encuentra también en la epopeya; el *Nibelungenlied* ofrece el ejemplo mejor conocido.

II. El incesto entre padre e hija. Tipos:

510B. El padre quiere casarse con su hija (finlandés, livonio, lituano, succe, noruego, danés, inglés, vasco, francés, catalán, alemán, italiano, rumano, húngaro, checo, esloveno, servio, polaco, ruso, griego, turco, indio, francoamericano, hispanoamericano, norteamericano, antillano).

706. La heroína es mutilada y perseguida porque se niega a entregarse a su padre²⁹ (finlandés, estonio, livonio, lituano, lapón, sueco, danés, islandés, escocés, irlandés, francés, español, catalán, flamenco, alemán, austriaco, italiano, rumano, húngaro, checo, esloveno, servio, polaco, ruso, griego, turco, indio, francoamericano, hispanoamericano, antillano, africano, caboverdiano).

Motivos:

C114. Tabú del incesto (judío, indio).

T411. Incesto entre padre e hija (irlandés, danés, italiano, griego, indio, maorí, esquimal).

T411.1. El padre quiere casarse con su hija (irlandés, suizo, bretón, italiano, griego, indio, indio de Norteamérica, africano; poema inglés: *Emare*).

El incesto es un motivo literario y folklórico de atracción casi universal; su gran poder sobre la imaginación se debe probablemente a su importancia en las fantasías infantiles³⁰. Se ha sugerido que el incesto simbolizaba primitivamente toda especie de lujuria y también (para muchos cristianos de la Edad Media) el pecado original³¹, pero aunque no queramos aceptar esta hipótesis, hay que reconocer que cualquier historia de incesto se

²⁹ Es la historia de Constance, estudiada por Margaret Schlauch, quien cita muchas analogías literarias. Véase también GOERP, pp. 154-55.

³⁰ RANK, *Das Inzest-Motiv*.

³¹ HELEN ADOLF, "The Concept of Original Sin as Reflected in Arthurian Romance", *Studies in Language and Literature in Honour of Margaret Schlauch*, Varsovia, 1966, pp. 21-29.

asocia con algo muy profundo en la psicología humana³². Hay que aceptar también la conclusión de Margaret Schlauch (pp. 40-45) de que por lo menos algunas historias de incesto reflejan, como sostuvo Sir James Frazer, un estado muy primitivo de la sociedad, en el cual la sucesión a la jefatura de la tribu era matrilineal y un hombre reinaba sólo porque era el marido de la que tenía el derecho al poder³³. Por lo tanto, al morir una reina, el rey viudo tenía que casarse con la nueva reina, su propia hija. Se pueden notar vestigios de esta tradición en varias versiones de la historia de Apolonio³⁴. Después de la reunión de Apolonio con su mujer Luciana, vuelven a Pentapolín a reunirse con el viejo rey Architratres, padre de Luciana. Este, al morir, deja el reino a su yerno, o lo divide entre hija y yerno³⁵. En el *LA*, Apolonio es el único heredero (estr. 629), lo que aparta algo a nuestro texto de la tradición primitiva; la diferencia aumenta cuando comprobamos que las estrofas 622-23 ponen de relieve la falta de un heredero directo, y que Apolonio, siguiendo el principio patrilineal, hace vicario del reino de Pentapolín a su hijo (estr. 646). Otro vestigio que se encuentra en la *HART* y en los *Gesta Romanorum* (*GR*) es, tal vez, el hecho de que, al salir de Tyrus para Tharsus, Apollonius hace virrey a su yerno Athe-

³² Otro ejemplo más: en el momento mismo de redactar este artículo, leo en los periódicos ingleses las reseñas de una nueva novela de RAYNER HEPPENSTALL, *The Shearers*, que trata de una familia de asesinos incestuosos. La atracción del tema es evidente a través de la crítica.

³³ El motivo T68.4 de Thompson expresa la misma idea: el héroe recibe la hija de un rey vencido y el gobierno del reino (cuento indio).

³⁴ Empleo las formas de los nombres tales como se dan en el *LA*, salvo que me refiera a una sola versión. Además de lo citado a continuación, véase *LA* 72ab:

Por esso te copdiçia o matar ho prender,

Por lo que es el tu quisiste seyer.

Estos versos quizás impliquen la idea de la sucesión, además de su sentido más obvio.

³⁵ "Dimittens medietatem regni sui Apollonio et medietatem filiae suae" (*HART*, cap. 51); igual en los *Gesta Romanorum*, la *Confessio Aman-tis* de Gower, la *Historia de Apolonio* del siglo XV y Timonedá. El último dice explícitamente que Apolonio sabía muy bien que iba a heredar el reino:

a verse con el Rey, su suegro, que ya muy cansado de días estaba,
y a regir y gobernar su reino, como era de razón (p. 142).

En unas versiones, el reino se llama Pentapolis, en otras Cyrene siendo Pentapolis la capital.

nagoras³⁶. Más impresionante todavía es lo que pasa con Antíoco, su hija y Apolonio. Se puede concluir, según las observaciones de Schlauch, que Antíoco teme que los pretendientes le priven no solo de su hija-concubina, sino también de su reino. Ahora bien, Apolonio, al resolver la adivinanza, adquiere el derecho de casarse con la princesa; no lo hace, porque Antíoco no lo permite, pero al morir Antíoco y su hija, todos suponen que Apolonio será el sucesor:

Dil que es Antioco muerto e soterrado.
 Con el murio la fija quel dio el pecado,
 Destruyo los ha amos hun rayo del diablo.
 A el esperan todos por dar le el reynado (248)³⁷

Finalmente, el *LA* se aparta de la *HART* y de los *GR* en cuanto a la regencia: Apolonio hace a su yerno Antinágora, no regente de Tiro, sino rey o regente de Antiocha³⁸ —es decir, del reino que Apolonio tiene sólo porque trató de casarse con la heredera.

Este punto nos lleva a la consideración de otro, que se relaciona con una parte anterior del poema. Apolonio, creyendo que su hija ha muerto, llega a Mitalena. Antinágora manda a Tar-

³⁶ "Et constituit in loco suo regem Athenagoram generum suum" (*HART* 50); la versión de los *GR* muestra más claramente el principio matrilineal, porque Athenagoras y Tharsia son co-regentes; lo mismo pasa en Gower.

³⁷ "Laetare et gaude, quia rex sacuissimus Antiochus cum filia sua concumbens dei fulmine percussus est; opes autem et regnum eius seruantur regi Apollonio" (*HART* 24).

³⁸ No se puede llegar a conclusión definitiva sobre la posición exacta de Antinágora:

Desde ffue en el regno sscnyor apoderado,
 E vio que todo el pueblo estaua bien pagado,
 Fizo les entender el rey aucturado
 Commo auie el regno a ssu yerno mandado. (617)

Como es de esperar cuando se trata de una tradición cuyo sentido se ha olvidado, hay otros rasgos que parecen contradecir los que acabamos de comentar. P. ej., el pueblo de Tiro dice a Apolonio:

El poder de Antiocho, que te era contrario,
 A tu sse es rendido, a tu es tributario;
 Ordnceste en Pentapolin a tu fiijo por vicario;
 Tarsso e Mitalena tuyas sson ssin famario. (646)

Aquí, el suegro parece adquirir el reino del yerno, porque Antinágora era rey de Mitalena, pero es imposible precisar más, por ser desconocido el sentido de "ssin famario" (véase *MARDEN*, II, p. 115).

siana para tratar de consolarle, primero con la música y luego con las adivinanzas, pero no consigue disipar en lo más mínimo la profunda tristeza de Apolonio:

Nunqua tanto le pudo dezir nin predicar
 Que en notra letigia le pudiesse tornar.
 Con grant cuyta que ouo non sopo que asmar,
 Fue le amos los braços al cuello a echar.

Ouo sse ya con esto el rey a enssanyar,
 Ouo con fellonia el braço a tornar;
 Ouo le huna ferida en el rostro a dar,
 Tanto que las narizes le ouo ensangrentar. (527-8)

La violencia con que Apolonio —muy a menudo calificado de “cortés”— rechaza a Tarsiana no parece motivada suficientemente por lo que nos dice el poeta; casi se diría que Apolonio reacciona instintivamente contra un peligro escondido. Lo que hace Tarsiana no tiene motivación sexual, pero se podría interpretar en este sentido: Apolonio no sabe que la joven es su hija, pero quizás su instinto le advierta que es peligroso tolerar aun la posibilidad de contacto sexual con la joven. Se explicaría así lo que no tiene otra explicación convincente. Las implicaciones de esta escena fueron comentadas hace muchos años por Otto Rank³⁹, quien observa también la existencia en esta historia de tres parejas padre-hija: Antíoco y su hija, Apolonio y Tarsiana, Architrastres y Luciana. Sugiere que, en una versión primitiva de la historia, hubo una muy obvia geminación de personajes con relaciones incestuosas, entre ellas Apolonio y Tarsiana; y que, en la escena del burdel, Antinágora representa a Apolonio⁴⁰. ¿Hay algo más en el *LA* que pueda reforzar esta hipótesis? Creo

³⁹ *Das Inzest-Motiv*, pp. 349-50. GOEPP, 162, concuerda con Rank, y añade (167) que una escena semejante de rechazo violento se halla en la *Kaiserschönrik* del siglo XII, que se deriva de las *Recognitiones* del seudo-Clemente.

⁴⁰ GOEPP, 161, acepta esta posibilidad. ELIZABETH H. HAIGHT, *More Essays on Greek Romances*, New York, 1945, dice que Antíoco y su hija representan probablemente un contraste deliberado con Apolonio y Tarsiana (p. 157; cfr. p. 185). Tiene razón en cuanto a las intenciones conscientes de los autores, pero no toma en cuenta el influjo inconsciente de la tradición primitiva.

que sí, aunque las indicaciones son bastante vagas. Primero, Apolonio, hablando a Luciana al entrar en su habitación, dice "fija" (214b); pero es muy posible que exprese esto nada más que la relación entre maestro y discípula, ya que el médico de Efesio llama "fijo" a un discípulo suyo (304a) ⁴¹. Segundo, y más importante: una de las principales razones que hacen a Antinágora respetar la virginidad de Tarsiana es que

Dio me Dios huna fija, tengo la por casar,
A todo mio poder querria la guardar;
Porque no la querria veyer en tal logar,
Por tal entencion vos quiero perdonar (414).

Esta confusión entre instinto sexual y sentimiento paterno aumenta más adelante, cuando el poeta dice de Antinágora:

Que si su fija fuese mas non la amarie (431b).

Una comparación con la *HART* muestra que el *LA* 414 sigue su fuente con bastante fidelidad en el punto que nos ocupa, pero que el *LA* 431b destaca mucho más esta confusión emocional ⁴². Esta diferencia es de gran interés: significa que el motivo del incesto sigue influyendo en el poeta español —lo reconozca él o no— aun cuando no se lo impone su fuente latina.

III. La adivinanza; el héroe triunfa por su inteligencia.

⁴¹ En los capítulos correspondientes de la *HART*, Apollonius dice *domina* (cap. 20), y el médico *discipule* (27). Otras indicaciones, más vagas aún, no carecen de cierto interés. Cuando Architras tres entra en la habitación de su hija Luciana para hablarle de su amor por Apolonio, la muchacha parece sorprendida:

Padre, dixo la duennya con la boz enflaquida,
¿Que buscastes a tal hora? ¿Qual fue vuestra venida? (235ab)

La segunda mitad de la estrofa aclara todo, y lo hace inocuo, pero los dos versos considerados independientemente recuerdan las palabras de Luciana cuando Apolonio entra en la habitación (estr. 213) y evocan a la vez la escena de una muchacha temerosa ante la entrada de un padre lujurioso. También se debe notar la semejanza entre la estr. 177, cuando Architras tres ruega a Luciana que consuele a Apolonio, y 487, cuando Antinágora ruega a Tarsiana que haga lo mismo.

⁴² "Habeo et ego filiam uirginem, ex qua similem possum casum metuero" (*HART* 34); "Athenagora autem princeps memoratam Tharsiam integrae uirginitatis et generositatis ita iam custodiebat ac si unicum suam filiam" (36).

Tipos:

221. Elección del rey de los pájaros; el reyezuelo gana por su inteligencia (finlandés, latvio, lituano, succo, noruego, escocés, irlandés, francés, catalán, holandés, flamenco, alemán, italiano, rumano, húngaro, polaco, ruso, griego, indonesio, francoamericano, africano).

306, 621 y 725. Véase bajo el motivo I, la prueba.

812. El diablo propone una adivinanza; un hombre se salva al oír la solución por casualidad (finlandés, estonio, lituano, lapón, succo, noruego, danés, escocés, irlandés, inglés, francés, español, catalán, alemán, italiano, húngaro, checo, esloveno, serbio, ruso, griego, norteamericano).

851A. Véase bajo el motivo I, la prueba.

900. El príncipe disfrazado, despreciado por la princesa, la gana al resolver varias adivinanzas (finlandés, estonio, lituano, lapón, succo, noruego, danés, irlandés, francés, español, catalán, flamenco, alemán, austríaco, italiano, húngaro, checo, esloveno, serbio, ruso, griego, turco, indio, francoamericano, hispanoamericano, norteamericano, antillano, africano).

922. Un rey manda a un clérigo que responda a tres preguntas bajo pena de muerte; un pastor se disfraza de clérigo y da las respuestas correctas (finlandés, estonio, livonio, lituano, succo, noruego, danés, islandés, escocés, irlandés, inglés, francés, español, catalán, holandés, flamenco, valón, alemán, austríaco, italiano, rumano, húngaro, checo, esloveno, serbio, ruso, griego, turco, indio, francoamericano, hispanoamericano, norteamericano, caboverdiano).

922A. El ministro, acusado falsamente, recobra el cargo gracias a su ingenio (rumano, polaco, ruso, judío, indio).

922B. El rey prohíbe que cierto rústico revele la solución de una adivinanza a menos que vea el rostro del rey; disculpa ingeniosa para la desobediencia (italiano, checo, griego).

Motivos:

H327, H511, H512, H551. Véase bajo el motivo I, la prueba.

H541. La adivinanza con sanción para el fracaso (indio)⁴³.

H541.1. El mismo motivo, pero con la muerte como sanción (inglés, italiano).

H541. 1. 1. Variante de 541.1: la esfinge propone la adivinanza (gascón, griego, persa, indio; poema inglés: *Siege of Thebes*, de Lydgate).

La adivinanza se encuentra muy a menudo en la literatura culta, así como en el folklore; muy frecuente también es el influjo mutuo entre las adivinanzas populares y las cultas⁴⁴. Archer Taylor concluye que las de la historia de Apolonio cambian mucho a medida que la historia se difunde; para las diez adivinanzas empleadas en la *HART* (y, por lo tanto, en el *LA*) por Tarsiana al tratar de consolar a Apolonio, la fuente es la colección atribuida a Simfosio⁴⁵. Esta conclusión se ve confirmada por José Pérez Vidal, quien estudiando las analogías en el folklore moderno de dos adivinanzas de Tarsiana, halla que son "una prueba clarísima de la popularización de composiciones cultas y de la fijez de sus elementos fundamentales"⁴⁶. La asociación entre Apolonio y las adivinanzas se refuerza en la versión española en prosa del siglo XV, donde Tarsiana gana la vida en Mitalena no por la música sino al contestar a varias preguntas (p. 107, col. a).

⁴³ RUDOLPH SCHEVILL, *Some Forms of the Riddle Question and the Exercise of Wits in Popular Fiction and Formal Literature*, Univ. of California Publications in Modern Philology, II, 3, Berkeley, 1911, pp. 265-9, observa que varias adivinanzas que aparecen en el folklore europeo con tono ingenioso o burlesco, se encuentran en la literatura clásica u oriental en forma muy seria, con sanciones graves. Cita la historia de Apolonio como ejemplo, p. 208.

⁴⁴ FREDERICK TUPPER, "The Comparative Study of Riddles", *MLN*, XVIII (1903), 1-8; SCHEVILL, *Some Forms of the Riddle Question*; ARCHER TAYLOR, *The Literary Riddle before 1600*, Berkeley-Los Angeles, 1948; ARCHER TAYLOR, "The English Riddle Ballads", *Studies in Language and Literature in Honour of Margaret Schlauch*, Varsovia, 1966, pp. 445-51. El reciente artículo de D. G. BLAUNER, "The Early Literary Riddle", *Folklore*, LXXVIII (1967), 49-58, es útil como obra de divulgación, pero no pretende añadir nada a los estudios ya citados.

⁴⁵ TAYLOR, *Literary Riddle*, pp. 41 y 52-53. Para Simfosio, véase TAYLOR, pp. 52-8.

⁴⁶ "Dos notas", p. 94. La fijez de que habla Pérez Vidal se refiere a la forma de la adivinanza individual; no sugiere que las mismas adivinanzas se empleen en cada versión de la historia.

Esta asociación de las adivinanzas con Apolonio de Tiro representa otra coincidencia más entre este y Apolonio de Tiana. En una nota a su estudio del *LA*, Pedro José Pidal menciona la *Vida de Apolonio de Tiana*, pero no sugiere ninguna conexión entre dicha obra y la *HART*⁴⁷. La conexión fue señalada por Puymaigre, a quien impresionaron las semejanzas entre los viajes de los dos Apolonios; concluye que la tradición de Apolonio de Tiana puede haber influido en la de Apolonio de Tiro⁴⁸. La *Vida de Apolonio de Tiana*, escrita en el siglo II, tiene mucho de ficción, aunque el filósofo de quien trata es personaje histórico⁴⁹. Ambas obras, claro está, deben algo a la misma tradición de las novelas griegas. No obstante, las coincidencias entre los dos Apolonios van más allá de lo que se ha apuntado hasta ahora. Hubo en la Edad Media un tipo de literatura científica que utilizaba pregunta y contestación como medio de transmitir los conocimientos. Ahora bien, un libro de este género, escrito en árabe entre los siglos VI y VIII, que combina la ciencia griega con el misticismo oriental, se difundió por la Europa occidental bajo el nombre de Apolonio de Tiana⁵⁰. Esta obra de preguntas y respuestas se asocia, pues, con el filósofo Apolonio varios siglos después de la composición de la *HART*, en la que las adivinanzas tienen tanta importancia. Se verá que los problemas de influencia entre las dos tradiciones son muy complejos, y no pretendo resolverlos.

⁴⁷ *Estudios literarios*, I, p. 171 n.

⁴⁸ "Peut-être retrouverait-on dans cette fable quelques souvenirs fort altérés sans doute d'Apollonius de Thyane. Ce philosophe voyagea beaucoup, comme le héros du roman; comme ce dernier il alla à Tharse, à Ephèse, il passa quelque temps dans les Indes, il laissa enfin une mémoire mêlée de faits merveilleux qui dut lui attirer les sympathies populaires" (*Les Vieux Auteurs*, I, p. 250).

⁴⁹ Su traductor inglés, J. S. PHILLIMORE, dice que gran parte de la *Vida* es fantasía, y clasifica la obra como "a romance": *Philostratus in Honour of Apollonius of Tyana*, Oxford, 1912, 2 tomos. ELIZABETH H. HAIGHT dedica un capítulo de *More Essays on Greek Romances* a la *Vida*.

⁵⁰ El autor árabe de la versión definitiva, h. 825, empleó este nombre y el libro se tradujo al latín en el siglo XII como *Liber Apollonii de secretis naturae*; véase BRIAN LAYN, *The Salernitan Questions. An introduction to the history of medieval and Renaissance problem literature*, Oxford, 1963, p. 73.

Volvamos al asunto principal. Apolonio de Tiro es un héroe que se distingue por la inteligencia, no por la fuerza física, como observaron Amador de los Ríos y Menéndez y Pelayo mucho tiempo ha ⁵¹:

Como era Apolonio de letras profundado,
Por soluer argumentos era bien dotrinado... (22 ab)

Tiene temperamento de investigador: al regresar de Antiocha, temiendo por su vida, se encierra en su biblioteca:

Ençerro se Apolonio en sus camaras priuadas,
Do tenie sus escritos e sus estorias notadas.
Rezo sus argumentos, las fazanyas passadas,
Caldeas e latines tres o quatro vegadas. (31)

El talento intelectual de Apolonio no se aplica solo a adivinanzas; tiene habilidad semejante en la música, como vemos en la escena de la corte de Architraztes (estr. 178-90), y es profesor además de investigador (estr. 192-6). Exagero un poco, desde luego: no hay necesidad de imaginar a Apolonio como catedrático de la Universidad de Tiro. Pero la mayor exageración se debe a los autores medievales: Apolonio tiene gustos y dones muy intelectuales, y su hija Tarsiana los hereda. Apolonio es el héroe que resuelve los problemas, que confía en su inteligencia y no en sus fuerzas físicas (el héroe ideal de la Edad Media combina, como se sabe muy bien, las dos cualidades de *fortitudo et sapientia*). El rey que resuelve los problemas es necesario para la prosperidad y la seguridad del reino, tanto como el rey que gana las batallas, pero a menudo tal rey sufre (se relaciona, quizás, con el tipo de Prometeo, que alcanza a la vez el conocimiento y su propia destrucción). En su tentativa de casarse con la hija de Antíoco, Apolonio llega a saber demasiado y (como Casandra) tiene que sufrir por ello. Sufre porque su

⁵¹ AMADOR, *Historia crítica*, III, pp. 286-7 y 303. MENÉNDEZ Y PELAYO dice que la novela griega es "verdadero libro de caballerías del mundo clásico decadente (con la diferencia de no ser el esfuerzo báltico, sino el ingenio, la prudencia y la retórica, las cualidades que principalmente dominan en sus héroes, menos emprendedores y hazañosos que pacientes, discretos y sufridos)". (*Autología*, I, p. 188). GOEPP, 155, comenta la semejanza entre Apolonio y José en Egipto.

habilidad para resolver adivinanzas le ha descubierto el secreto terrible de Antíoco.

IV. El secreto vergonzoso y su peligroso descubrimiento. Este motivo tiene menos analogías folklóricas. Tipo:

613. Un ciego oye por casualidad los secretos de una reunión de espectros o de animales. Su compañero malo trata de hacer lo mismo, pero los espectros (los animales) le despedazan (finlandés, estonio, livonio, lituano, lapón, sueco, noruego, danés, islandés, irlandés, vasco, francés, español, catalán, holandés, flamenco, alemán, suizo, italiano, rumano, húngaro, checo, esloveno, servio, polaco, ruso, griego, turco, indio, chino, francoamericano, hispanoamericano, antillano, africano).

Motivos:

C420.1. A un hombre o a una mujer se le persuade a revelar un secreto fatal (indio).

C820. Esta clase de motivos incluye varios descubrimientos de secretos que tienen carácter de tabú. Por ejemplo:

C822. El tabú de resolver la adivinanza de la esfinge; se resuelve; la esfinge muere (griego).

Este secreto vergonzoso se encuentra frecuentemente en el corazón de una civilización que parece admirable, como en Antiocha o en la Creta del rey Minos (el contraste entre la apariencia externa y la realidad interna impresionaría fuertemente al hombre medieval, acostumbrado al concepto de la corteza y el meollo —esta impresión debe de haber contribuido a la popularidad medieval de tales historias clásicas). Se debe notar que en Antiocha y en el reino de Minos, el secreto es sexual, y no solo sexual sino de perversión, lo que intensifica la hostilidad contra el hombre que lo descubre (un psicólogo freudiano diría que estas historias representan, en forma extrema, el secreto oculto en todos los hombres).

Hay muchos otros motivos folklóricos en el *LA*, pero es imposible hablar de ellos dentro de los límites de este artículo. Lo que quiero subrayar ahora es que los cuatro motivos ya estudia-

dos no son independientes uno de otro, sino que forman un conjunto integrado de resonancia poderosa, un complejo que parece tener orígenes muy remotos y muy primitivos. Y es con este complejo que empiezan las aventuras de Apolonio.

La crítica moderna juzga severamente la estructura de la *HART*. R. M. Dawkins la aprueba cuando la compara con las versiones griegas recogidas de la moderna tradición oral⁵², pero Goepf habla de “the somewhat disjointed and at times completely illogical and unmotivated character of the narrative” (p. 163), y dice que “what unity the story possesses is a unity of treatment, of point of view, rather than of structure” (169). Ben Edwin Perry está de acuerdo con Goepf: “the mechanical methods of combination and the disregard for natural sequence and motivation shown by the Latin author”; “the inorganic and agglutinative methods of composition employed by Apulcius, and by the author of *Apollonius*, in joining one originally independent story with another, and the absence of plausible motivation which often results from those mechanical methods”⁵³. La novedad del estudio de Perry estriba en su análisis detallado de los defectos estructurales de la *HART*. Este análisis puede servirnos como base para comparar el *LA* con su fuente. Resumo a continuación las objeciones de Perry, siguiendo la división de la *HART* en diez secciones hecha por él; añado los números de las estrofas correspondientes del *LA*, y examino entre paréntesis la estructura del poema español a la luz de las objeciones. No se puede presumir que el poeta del *LA* tuvo como fuente un texto idéntico a uno de los manuscritos existentes de la *HART*, pero las investigaciones de Klebs y de Marden demuestran claramente que la fuente fue bastante parecida a los textos publicados por Riese. Es lícito, pues, fundar la comparación en las observaciones de Perry.

⁵² Dice que, en las versiones orales, “the plot is not worked out so carefully, and the loose ends are not gathered up with the almost mechanical neatness of the Latin original” (“Modern Greek Oral Versions”, 172).

⁵³ *The Ancient Romances*, pp. 295 y 323-24. Al atribuir los defectos estructurales de la *HART* a sus fuentes tradicionales, Perry sigue la opinión de Goepf. En mi resumen de las críticas de Perry, empleo los nombres españoles de los personajes, a fin de evitar repetidos cambios abruptos.

1. *HART* capítulos 1-6, *LA* estrofas 1-34 y 36-41. Antíoco mata a los pretendientes que resuelven la adivinanza lo mismo que a los que fracasan; es ilógico que no mate en seguida a Apolonio. (*LA* 15-16 dice sólo que muchos mueren; no dice nada de la solución de la adivinanza por ningún pretendiente antes de la llegada de Apolonio. Más tarde, Antíoco dice explícitamente que Apolonio fue el primero:

Numca me fablo ombre ninguno tan en cierto, 39 b.)

La adivinanza atrae la atención sobre el pecado de Antíoco. (De acuerdo; pero en el *LA* la incapacidad de todos los pretendientes frente a la adivinanza atenúa la incongruencia). Antíoco permite que Apolonio vuelva a su patria, aunque esto sea un grave peligro para el rey incestuoso, quien pronto manda a su siervo para que mate al héroe. (Cuando Apolonio revela la solución, "todos asmauan que dixera verdat", 27d —la *HART* carece de tal frase. Hacer cambiar de opinión a Apolonio sería, por lo tanto, mucho más útil que matarle. Queda la incongruencia de que Antíoco manda a Taliarco para matar a Apolonio después de su regreso a Tiro).

2. *HART* 7-10, *LA* 35 y 42-97. La historia no se ocupa de la hija de Antíoco entre la visita de Apolonio a la corte de su padre y la mención muy sumaria de su muerte, mientras que el interés principal de casi todos los cuentos populares de incesto se concentra en la víctima. (Es verdad, pero esto, aunque raro, no es una debilidad estructural de la *HART* —ni, por lo tanto, del *LA*). El primer hombre con quien topa Apolonio al llegar a Tarso como fugitivo es Elanico, también de Tiro. Este sabe el supuesto secreto de Antíoco, lo que implica que todos los hombres lo saben también. (No se dice en el *LA* que Elanico sea de Tiro⁵⁴. De todos modos, no es nada sorprendente que Elanico sepa el secreto, ya que Apolonio lo había revelado al pueblo de Antiocha, estr. 27. Las noticias de un escándalo viajan muy de prisa, y además Elanico es hombre a quien interesan las últimas noticias —"Aprisiera las nuevas, era bien sabidor", 69b.

⁵⁴ Véase *MARDEN*, II, pp. 40-41.

Estrangilo, a quien no le interesan tanto, no parece saber el secreto, 84b.)

3. *HART* 11-14, *LA* 98-162: Apolonio queda en Tarso durante unos pocos meses o días, "interpositis mensibus siue diebus paucis". (La lección dada por Perry es la del texto que Riese llama *AP*, mientras que el otro texto de Riese, β , dice solo "Interpositis deinde mensibus paucis". Por lo tanto, es posible que el manuscrito de la *HART* leído por el poeta español careciese de la contradicción; pero sea lo que fuere la verdad de esto, el *LA* no tiene contradicción: "Fizo por gran tiempo en Tarso la morada", 98a. Hay otra debilidad en la *HART* que Perry no comenta, pero que Marden apunta: Apolonio tiene muy poco motivo para abandonar Tarso e irse a Pentapólín. La *HART* menciona solo las exhortaciones de Estrangilo y Dionisa, "hortante Stranguillione et Dionysiade". El *LA* suple esta deficiencia, 98-102: la suple también el manuscrito de Bruselas de la versión francesa en prosa, con más detalles⁵⁵. No se puede atribuir al poeta español, pues, esta mejora, que puede haber existido como amplificación en algún manuscrito perdido de la *HART*.)

4. *HART* 15-18, *LA* 163-200. Perry no tiene objeciones.

5. *HART* 19-21, *LA* 201-32. El rey Architrastres ruega a los pretendientes que escriban cartas para mandarlas a su hija, a pesar de que están a solo unos pocos metros del Palacio⁵⁶. (El *LA* dice tres veces —202, 222, 234— que están fuera de la ciudad, lo que torna mucho más razonable la idea de escribir cartas.) ¿Por qué emplea Architrastres a Apolonio como mensajero? (¿Por qué no? A diferencia de casi todas las objeciones que hace Perry a la *HART*, esta me parece muy débil.) ¿Por qué dice Architrastres a Apolonio que le han injuriado? (En la estrofa correspondiente del *LA*, 211, esto se elimina.) Lo que dice Architrastres sólo puede significar que el rey se ha enterado del amor de su hija por Apolonio, pero el fin del episodio contradice esta interpretación. (No hay problema en el *LA*, a causa de que se ha

⁵⁵ Véase MARDEN, II, pp. 42-43.

⁵⁶ Perry cita las observaciones de Goepp, y añade varias objeciones propias.

• suprimido la observación de Architrastes.) Al entrar en la habitación de Luçiana, Apolonio la saluda con una broma muy poco apropiada acerca de la preñez. (Esto también se suprime en el discurso de Apolonio, 214-16.) Apolonio se muestra apático cuando Architrastes le sugiere que se case con Luçiana. (La respuesta de Apolonio se suprime, y el *LA* dice solo que Architrastes

Fallo se con su yerno en medio del portal;
Afirieron la cosa en recabdo cabdal. 239 bc)⁵⁷

6. *HART* 22-25, *LA* 233-83. Hace seis meses que la princesa Luçiana está preñada cuando Apolonio, al oír las noticias de la muerte de Antíoco, decide comenzar sus viajes de nuevo, pero a los pocos días de viaje, entra en el noveno mes de la preñez. (Según el *LA*, no hace seis meses que está preñada, sino siete, estr. 242, o aún más, estr. 251. *LA* 266 hace mención de un viaje mucho más largo que el de la *HART*:

Auian de la marina gran partida andada,
Podien auer ayna la mar atrauesada,

y la estrofa siguiente lo dice con más énfasis:

Ante uos lo houiemos dicho otra vegada
Commo era la duenya de gran tienpo prenyada,
Que de la luenga mucbda e que de la andada
Era al mes noueno la cosa allegada.

No queda, por lo tanto, dificultad alguna.) No se explica por qué Apolonio hereda el trono de Antíoco. (De acuerdo.)

7. *HART* 26-28, *LA* 284-348. ¿Por qué deja Apolonio a su hija Tarsiana en Tarso durante catorce años? (De acuerdo: no hay motivo suficiente en lo que nos dice el *LA* 346-47⁵⁸. Como

⁵⁷ Esto pertenece a la sección siguiente; Perry, sin embargo, lo incluye en su comentario a la sección 5.

⁵⁸ La permanencia de Apolonio en Egipto se puede explicar, aunque el *LA* no lo explica. La estr. 360d dice que "Por tierras de Egipto anda como romero", recordando para un cristiano medieval el exilio de los judíos. Apolonio se siente culpable a causa de la pérdida de su mujer, y el exilio en Egipto significaba frecuentemente estar bajo el poder del pecado: véase ERICH AUERBACH, *Scenes from the Drama of European Literature*, New York, 1959, p. 61, y DAVID W. FOSTER, "De Maria Egyptiaca and the Medieval Figural Tradition", *It*, XLIV (1967), 135-43. Todo esto se relaciona con el empleo de *figura* en la literatura española de la Edad Media; pienso tratar esta cuestión en otro artículo.

nota Marden, el *LA* es menos preciso que la *HART* en cuanto a esto, ya que la *HART* dice que la ausencia de Apolonio dura catorce años, y el *LA* vacila entre diez y trece años.)⁵⁹

8. *HART* 29-36, *LA* 349-433b. Dionisa confiesa dos veces a Estrangilo que ha organizado el asesinato de Tarsiana, pero no hay indicio ni en las palabras de Dionisa, ni en la reacción de su marido de que se trate la segunda vez de una repetición⁶⁰; este defecto, sin embargo, se debe atribuir no al autor de la *HART* sino a redactores antiguos. (Ambas confesiones se eliminan en el *LA*; queda sobrentendido tan solo que Estrangilo siente que su saber implica culpabilidad, 435.) ¿Por qué no ofrece Antinágora mayor precio que el propietario del burdel cuando los piratas venden a Tarsiana en el mercado? (De acuerdo.) ¿Por qué no compra Antinágora la libertad de Tarsiana después? (De acuerdo.) ¿Por qué no la compra Tarsiana misma con el dinero que gana como juglaresa? (El *LA* nos explica que cada día tiene que dar a su amo el dinero que gana. Hay que añadir que la supresión de la mayor parte de la *HART* 32, y su sustitución por las estr. 391-92, produce un orden no muy satisfactorio en los acontecimientos: Tarsiana, Teófilo y los piratas aparecen en 386 y 391, mientras que Teófilo aparece con Dionisa en 387-90⁶¹. Además, no es lógico que Tarsiana hable de Dionisa y Estrangilo como sus "amos falsos e descreydos", 410d, pues no se ha explicado todavía que Estrangilo es también culpable.)

9. *HART* 37-47, *LA* 433c-574. Perry no hace objeciones.

10. *HART* 48-51⁶², *LA* 575-656. Perry no hace objeciones. (El mensaje del ángel, *LA* 578-83, se amplifica mucho en comparación con la parte correspondiente de la *HART* 48, así que resulta muy claro lo que Apolonio debe esperar en Efeso. No se puede entender fácilmente, por lo tanto, por qué Apolonio no se da cuenta de la identidad de la abadesa hasta que esta le explica, estr. 586-87, que es su mujer.)

⁵⁹ MARDEN, II, pp. 56 y 59. *LA* 348d y 434a.

⁶⁰ Perry advierte que adopta en esta sección las opiniones de Klebs.

⁶¹ MARDEN, II, p. 57, observa que el *LA* sigue el mismo orden que la *Confessio Amantis*.

⁶² PERRY, 318, dice inadvertidamente 48-52.

Se verá que a veces el *LA* es inferior a la *HART* en cuanto a la estructura o la motivación, y que a veces reproduce los defectos de su fuente; se verá también que con mayor frecuencia el *LA* suprime los defectos de la *HART* criticados por Klebs, por Goepp y por Perry, o al menos los atenúa. Los primeros críticos alabaron la estructura del *LA*: "su bastante bien combinada estructura"⁶³; "En estas variaciones se nota por lo común bastante buen gusto en el poeta castellano: casi todas las enmiendas y adiciones son muy oportunas y muy a propósito para dar perfección a la fábula, y más realce y dignidad a la narración"⁶⁴; "ya fuera por la misma regularidad de la primitiva leyenda, ya porque no careciese el autor castellano de ese talento creador, que todo lo subordina al logro de una idea principal y verdaderamente poética, ofrece en su conjunto cierta armonía inusitada hasta entonces, caminando la acción a su fin de un modo fácil y desembarazado"⁶⁵. Marden prefirió el *LA* a la *HART*, pero sin hablar de la estructura: "With the original story ready at hand, it was possible for the Spanish poet to devote more than usual attention to the development of characters and to other accessories, and to reveal a personal touch far removed from that of a mere translator and versifier"⁶⁶, pero quizás se rechace esta comparación como rechaza Keith Whinnom las comparaciones tradicionales que resultan favorables a las obras españolas porque estas tienen detalles pintorescos que faltan en sus fuentes latinas⁶⁷. Acabo de ofrecer otra especie de comparación. Me parece que en la estructura, en el manejo inteligente de la materia, el *LA* resulta superior a la *HART*. Es decir, resulta superior exactamente por las calidades intelectuales que

⁶³ PIDAL, *Estudios literarios*, I, pp. 165-66. Obsérvese la cautela con la que suelen hablar los críticos del siglo XIX de las obras medievales que aprueban.

⁶⁴ PIDAL, I, pp. 178-9; además, prefiere el *LA* a la *HART* a causa de su tono moral.

⁶⁵ AMADOR DE LOS RÍOS, *Historia crítica*, III, p. 299.

⁶⁶ MARDEN, I, p. lvii. MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL se refiere más brevemente a "las muchas mejoras con respecto de la *Historia*", *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, México, 1952, p. 160.

⁶⁷ *Spanish Literary Historiography: three forms of distortion*, Exeter, 1967, pp. 11-12.

suelen asociarse con la cultura latina de la Edad Media. Recuérdese que hay dos tipos de unidad estructural en la literatura medieval, como demostró recientemente Eugène Vinaver con su cínica elegancia⁶⁸. Hay ejemplos españoles de estructura "entretijada", como el *Libro de Alexandre*⁶⁹; el *Libro de Apolonio* es ejemplo del otro tipo de estructura, la "clásica", a la que me parece que se aproxima más que su fuente.

Es posible que la tradición manuscrita de la *HART*, hoy perdida, pero conocida por el poeta español poseyese todas las mejoras estructurales; es siempre posible que una obra medieval deba sus cualidades admirables a otra obra perdida. Sin embargo, no hay indicación alguna de que haya existido nunca tal tradición de la *HART*, y es más probable que la mayoría de los cambios se deban al poeta español.

Terminemos con una paradoja. Como observan Goepf y Perry, los defectos de estructura de la *HART* y las acciones que quedan sin explicación en la historia, se deben en gran parte al origen de la materia. Si el autor latino construye su historia con materia tradicional cuya significación no se entiende completamente, habrá contradicciones y lagunas en la narración. A medida que el poeta español trata de mejorar la estructura, de resolver las contradicciones y de llenar las lagunas, suprimirá inevitablemente muchos de los rasgos tradicionales que reflejan el folklore primitivo. Los cambios que representan un avance estético implican a la vez una pérdida para el historiador de la literatura y del folklore. Lo impresionante es que tantos vestigios folklóricos sobrevivan en la versión española, como ya hemos visto. Más impresionante aún es que el *LA* introduzca unos cuantos rasgos nuevos que recuerdan el carácter primitivo de la materia (véase, p. ej., la estr. 617, donde Apolonio da el reino de Antiocha a su yerno Antinógora). Parece que algunos de los

⁶⁸ *Form and Meaning in Medieval Romance* (Presidential Address of the Modern Humanities Research Association, 1966).

⁶⁹ Véase LAN MICHAEL, *The Treatment of Classical Material in the "Libro de Alexandre"*, Manchester (en prensa).

motivos folklóricos conservaban tanto poder que hasta en un poema muy culto del siglo XIII se imponían, aun cuando no se entendiesen completamente. El carácter crudito y cortesano de Apolonio contrasta fuertemente con las primitivas situaciones folklóricas en que está implicado⁷⁰. Este contraste entre héroe culto y trama primitiva contribuye en gran parte al encanto del poema.

A. D. DEYERMOND

Westfield College,
University of London

⁷⁰ Este carácter es ilustrado extensamente por MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, *La idea de la fama*, pp. 159-66. Vale la pena advertir que el mismo contraste entre el carácter del héroe y el de las situaciones existe en una de las obras maestras de la literatura medieval inglesa, *Sir Gawayne and the Grene Knight*: Gawayne es muy culto, el conflicto muy primitivo, y el efecto estético del contraste tan acusado como en el *L.A.*

APÉNDICE

Versión española, de Adolfo Bonilla y San Martín, del fragmento latino descubierto por él.

En el mes de Abril, cuando la tierra rejuvenece,
 harto del pan de la aflicción, estaba yo sentado debajo de un árbol.
 Allí, el cuerpo, desprovisto de fuerzas, cobraba vigor;
 pero interiormente me lamentaba, permaneciendo sin
 [consejero (?).

Mientras me atormentaba esta pena, rechazando el tedio,
 a fin de consolarme, elegí un asunto.
 ¡Dé Dios virtud a mi palabra, y téngame de su mano
 para que acabe esta obra con provecho del lector! Amén.

Había en España un rey, insigne y famoso,
 de muchas riquezas, de gran fama.
 Pero la envidia de la serpiente, que causó la muerte del mundo,
 arrojó su dardo al corazón de este rey, abrasando sus entrañas.
 Ardía el monarca en amor de su hija,
 de tal suerte que el color había desaparecido de la faz del
 [amante.

Exteriormente, enfermaba su cuerpo, extenuado por la flaqueza,
 y, en el interior, su espíritu se ocupaba en cosa tan detestable.
 Pero ¿qué tardo? Ciego de amor, poseyó a la doncella,
 cuyo seno concibió inmunda generación (?).
 Fija el padre sus miradas en aquel, privado de consuelo,
 recelando ser difamado a causa de un tan vergonzoso delito.
 El rey sentía dolor en su alma al recordar estas maldades,
 y prorrumplía en sollozos, exclamando: “¡Ay de mí,
 [desgraciado!”

Meditó segunda vez un crimen horrendo y contra naturaleza,
 pues mandó que el niño, después del parto, fuese abandonado.
 Sin embargo, naturalmente, la madre se compadece de su
 [vástago,

e infringe la orden que el padre le dio.

Por su mandato, el regio infante es metido en un barco...

HURÍ Y MIDONS:

EL AMOR CORTÉS Y EL PARAÍSO MUSULMÁN

En el año 1499 tuvo lugar un acontecimiento importantísimo en la historia de las letras europeas, es decir, la publicación en Burgos de la que se supone la primera edición de la *Comedia de Calisto y Melibea*. Es notable que este libro se proclame una “reprehensión de los locos enamorados que vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman e dicen ser su Dios”¹. Por cierto, nos presenta a Calisto como una especie de Melibéatra, que anuncia a su amada: “Por cierto los gloriosos sanctos, que se deleytan en la visión divina, no gozan más que yo agora en el acatamiento tuyo” (p. 32). Cuando Sempronio le pregunta si no es cristiano, Calisto contesta desvariando: “¿Yo? Melibeo so e a Melibea adoro e en Melibea creo e a Melibea amo” (p. 41), y cuando Sempronio se equivoca, llamando mujer a Melibea, Calisto le corrige: “¿Muger? O grossero... ¡Dios, Dios!... por Dios la creo, por Dios la confieso...” (p. 44). En resumen, el autor de *La Celestina* nos describe a un joven de cabeza hueca cuyo sentido común se ha entregado a las fantasías estrambóticas del amor cortés presentes en la prosa y la poesía del siglo XV en España. Calisto es una especie de Quijote erótico, enloquecido por su apego a las novelas sentimentales y a las poesías fantásticas de su siglo.

Este tipo curioso de amor cortés se encuentra en la novela sentimental *par excellence* del siglo: la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro, publicada en 1492. En esta obra, el amor de Lerriano hacia Laureola se expresa constantemente en imágenes

¹ Ed. J. CEJADOR Y FRAUCA, *Clás. Cast.*, I, p. 27.

que rayan, o entran del todo, en la blasfemia. En la *Cárcel*, dos "dueñas lastimeras" (Ansia y Pasión) le ponen "con crueza en la cabeça vna corona de unas puntas de hierro, sin ninguna piedad, que le traspasauan todo el cerebro"². Esta corona se define explícitamente "corona de martyrio" (p. 124). Más tarde, el autor dice a Laureola:

Mira en que cargo eres a Leriano, que avn su pasión te haze seruicio; pues si la remedias te da causa que puedas hazer lo mismo que Dios, porque no es de menos estima el redemir quel criar, así que harás tú tanto en quitalle la muerte como Dios en darle la vida.

(op. cit., pp. 128-129).

Leriano mismo escribe en una carta a Laureola: "Si no me querías remediar porque me saluara yo, deuíéraslo hazer porque no te condenaras tú" (p. 141). Finalmente, Leriano se deja morir: su única preocupación son las dos cartas que ha recibido de Laureola. No sabe qué hacerse con ellas: destruirlas sería "dexar perder razones de tanto precio" y entregarlas a otro sería poner en peligro la confianza de ella.

Pues tomando de sus dudas lo más seguro, hizo traer vna copa de agua, y hechas las cartas pedaços echólos en ella; y acabado esto, mandó que le sentasen en la cama, y sentado, beuióselas en el agua y así quedó contenta su voluntad. Y llegada la ora de su fin, puestos en mí los oios, dixo: "Acabados son mis males", y así quedó su muerte en testimonio de su fe.

(op. cit., p. 211).

Quedan muy claras las referencias al viático, a las palabras *Consummatus est* (Juan XIX, v. 30) y al martirio por la Fe. En toda la obra encontramos imágenes y referencias derivadas de conceptos religiosos.

Lo curioso en ambos casos es esta mezcla chocante de la religión y el amor cortés. Sorprende mucho que las imágenes del catolicismo se usasen en este sentido crótico, pero dada su frecuencia en la literatura del siglo XV tenemos que aceptarlo y si podemos, explicar su presencia. La religión proveyó un minero

² *Obras*, ed. S. GILI Y GAYÁ, *Clás. Cast.*, p. 120.

dé imágenes y símiles muy potentes y sugestivos para describir el amor humano, y se llegó a extremos impresionantes. Baste citar la *Misa de Amor* de Suero de Ribera³, donde la Misa se convierte en rito de alabanzas y oraciones al Amor y a Venus, y muchísimos casos más en todo tipo de Cancioneros⁴. La abundancia de este tipo de imagen es contundente, pero casi siempre se nota una tensión, una tirantez neurótica, como si la mezcla de estas dos cosas, el catolicismo y el amor sexual, fuera todavía fuerte productora de complejos de culpa, a pesar de su frecuencia y su evidente popularidad.

La forma inversa, el empleo de las imágenes cróticas en la literatura religiosa es también de una enorme frecuencia. Se puede partir del precedente del *Canticum canticorum* y de la manera como los escritores patrísticos interpretaron una poesía erótica hebrea como alegoría del amor de Jesucristo para con su iglesia. Esta poesía es francamente sexual y se parece mucho a la poesía erótica arábigo-hebraica de la Edad Media. Cuando San Juan de la Cruz echó mano de esas imágenes en su *Cántico espiritual* y su *Noche oscura*, seguía una senda por donde habían transitado muchos místicos.

No es que este empleo erótico de imágenes religiosas se limite a España, ni mucho menos. Basten unos ejemplos de otras literaturas: Chrétien de Troyes, en *Le Chevalier de la Charrete*⁵, presenta a Lanzarote, después de haber penetrado en la habitación de la reina:

Et puis vint au lit la reine,
si l'aore et si li ancline,
car an nul cors saint ne croit tant. (vs. 4651-53).

Au departir a soploié
a la chanbre, et fet tot autel
con s'il fust devant un autel. (vs. 4716-18).

³ Hay otras: *Misa de Amores* de Juan de Dueñas, "Beati de amores assyd...", Real Academia de la Historia, Madrid, ms. 2-7-2.2, fo. 293-294 y en el mismo ms. la *Letania de amores* de Diego de Valera, fo. 386.

⁴ Véase MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, "La hipérbole sagrada en la poesía española del siglo XV", *EFIL*, VIII (1946), 121-130 y R. O. JONES, "Isabel la Católica y el amor cortés", *RLit*, XXI (1962), 55-64.

⁵ Ed. MARIO ROQUES, *CPMA*, París, 1958.

* En la Provenza del siglo XII Arnaut de Marueilh refleja la liturgia mariana en sus poesías amorosas ⁶ y el gran Bernart de Ventadorn declara :

c'aicel jorns me sembla Nadaus
c'ab sos bels olhs espiritaus
m'csgarda...

(ed. cit., p. 257).

Can la frej'aura venta
deves vostre pais,
vejaire m'es qu'eu senta
un ven de paradís
per amor de la genta
vas cui eu sui aclis...

(ed. cit., p. 275).

Estas imágenes se podrían multiplicar hasta centenares en Francia, pero pasemos a Italia. En un soneto, Giacomo da Lentini (m. hacia 1250) explana su amor :

Io m'aggio posto in core a Dio servire,
com'io potesse gire in Paradiso,
al santo loco ch'aggio audito dire
u'si mantien sollazzo, gioco e riso.

Sanza mia donna non vi voria gire,
quella c'ha blonda testa e claro viso,
ché sanza lei non poteria gaudire,
estando da mia donna diviso.

Ma no lo dico a tale intendimento
perch'io peccato ci colese fare,
se non veder lo suo bel portamento

e lo bel viso e'l morbido sguardare,
ché lo mi teria in gran consolamento
veggendo la mia donna in ghiora stare ⁷.

El poeta siciliano Inghilfredi proclama que su amada fue concebida por Jesucristo en el paraíso y que la creó vistiendo de carnes a un ángel ⁸. El soneto de Giacomo da Lentini es fasci-

⁶ MARTÍN DE RIQUER, *La lírica de los trovadores*, tomo I, Barcelona, 1948, pp. 470-478.

⁷ *Poeti del Duecento*, tomo I, ed. G. CONTINI, Milano, s. a., p. 80.

⁸ G. BERTACCHI, *Poesie predantesche*, Milano, s. a., p. 59.

nador, pero el nexo entre la mujer amada y el Paraíso se va extendiendo en Italia hasta llegar al concepto de la *donna angelicata*, enviada por Dios como guía espiritual del poeta:

Così como guidò i Magi la stella,
guidame sua fazzon, gendome avante,
che visibel mi par e incarnat'ella.

(Guittone d'Arezzo, soneto, ed. Contini, p. 245).

Similarmente, Petrarca:

...Anima, assai ringraziar dêi
che fosti a tanto onor degnata allora:
da lei ti ven l'amoroso pensiero
che mentre'l segui, al sommo ben t'invia,
poco prezando quel ch'ogni uom desia;
da lei vien l'animosa leggiadria
ch'al Ciel ti scorge perdestro sentiero;
sì ch'i'vo già de la speranza altèro.

(n° XIII).

Gentil mia donna, i' veggio
nel mover de'vostr'occhi un dolce lume
che mi mostra la vita ch'al Ciel conduce...

.....
Questa è la vista ch'a ben far m'induce,
e che mi scorge al glorioso fine...

.....
aprasì la pregione ov'io son chiuso
e che'l camino a tal vita mi serra.

(n° LXXII).

Così mi vivo e così avvolge e spiega
lo stame de la vita che m'è data,
questa sola fra noi del Ciel sirena.

(n° CLXVII).

O felice quel dí che del terreno
carcere uscendo, lasci rotta e sparta
questa mia grave e fralc e mortal gonna,
e da sì folte tenebre mi parta,
volando tanto su nel bel sereno
ch'i'veggia il mio Signore e la mia donna.

(n° CCCXLIX).

En estas citas de Petrarca vemos hasta qué punto ha llegado la asociación de la amada con el Paraíso, en el sentido de que la amada, Laura, se hace colaboradora y enviada de Dios mismo para bien del alma del poeta. Sin embargo, el mismo Petrarca

llegaba, de vez en cuando, a una consideración más lógica de su posición y escribía poesías en las cuales se arrepiente de sus devaneos místico-eróticos:

Tennemi Amor anni vent'uno ardendo
 lieto nel foco e nel duol pien di speme;
 poi che madonna e'l mio cor seco in seme
 saliro al Ciel, dieci altri anni piangendo.
 Omai son stanco, e mia vita reprendo
 di tanto error, che di vertute il seme
 ha quasi spento; e le mie parti estreme,
 alto Dio, a te devotamente rendo,
 pentito e tristo de'miei sì spesi anni,
 che spender si deveano in miglior uso,
 in cercar pace et in fuggir affanni.
 Signor, che'n questo carcer m'hai rinchiuso,
 tràmene salvo da li eterni danni,
 ch'ìconoseo 'l mio fallo e non lo seuso.

(n° CCCLXIV).

De una manera muy parecida, Diego de San Pedro se arrepintió de sus obras amorosas cuando ya había llegado a la edad de las canas:

Aquella *Cárcel d'amor*
 que assí me plugo ordenar,
 ¡qué propia para amador,
 qué dulce para sabor,
 qué salsa para pecar!

.....
 Y aquellas *Cartas de amores*
 escritas de dos en dos,
 ¿qué serán?, dezí señores,
 sino mis acusadores
 para delante de Dios.

(Obras, pp. 236-37).

¿De dónde nos viene este fenómeno curioso de la combinación improbable de la religión con los instintos sexuales en la poesía medieval del amor cortés? Si los mismos poetas que lo practican llegan a un estado de ánimo neurótico por el complejo de culpa que les produce, ¿por qué y cómo empezó esta moda extraña?

La idea madre de este pequeño estudio nació durante una lectura del *Llibre d'Amic e Amat* de Ramón Llull⁹. En la introducción, Llull escribe:

...Blanquerna fo en volentat que feés *Llibre de amic e amat*, lo qual amic fos fecl e devot crestià, e l'amat fos Déu.

Dementre considerava en esta manera Blanquerna, ell remembrà una vegada, con era apostoli, li recontà un sarraí que los sarraïns han alguns hòmens religiosos, e entre ells, són unes gents qui han nom "sufies", e aquells han paraules d'amor e exemples abreujats e qui donen a home gran devoció; e són paraules qui han mester esposició; e per la esposició puja l'enteniment més a ensús, per lo qual pujament multiplica e puja la volentat en devoció. On, con Blanquerna hac haüda aquesta consideració, ell preposà a fer lo llibre segons la manera damunt dita...

(p. 25).

Es notable esta declaración inequívoca de que el libro deriva de los textos místicos de los sufíes, pues ya sabemos que Llull leía y escribía corrientemente en árabe. Para no insistir demasiado en este punto, que me parece clarísimo, citaré algunos de las *metàfores morals* del *Llibre*, presuponiendo la lectura paralela de la *Càrcel de Amor* y otros textos del amor cortés.

2. Les carreres per les quals l'amic encerca son amat són llongues, perilloses, poblades de consideracions, de sospirs e de plors, e enluminades d'amors.
9. Dix l'amat a l'amic: "¿Saps, encara, què és amor?". Respos: "Si no sabés que és amor, sabera què és treball, tristícia e dolor".
32. Les condicions d'amor són que l'amic sia sofrent, pacient, humil, temorós, diligent, confiant, e que s'aventur a grans perills a honrar son amat. E les condicions de l'amat són que sia vertader, liberal, piadós, just a son amic.
34. "Digues, auçell que cantas d'amor al meu amat, ¿per què em turmenta ab amor, qui m'ha pres ha ésser son servi-

⁹ Ed. S. GALMÉS Y M. OLIVAR, *Els Nostres Clàssics*, Barcelona, 1927. Llull nació en Mallorca en 1235 y murió mártir en Buja en 1315. Fundó en 1275 su escuela de árabe.

dor?" Respòs l'aucell: "Si no sostenies treballs per amor, ¿ab què amaries ton amat?"

35. Consirós anava l'amic en les carreres de son amat, e ensepegà e caec enfre espines, les quals li foren semblants que fossen flors, e que son lit fos d'amors.
41. Les claus de les portes d'amor són daurades de consirers, sospirs e plors; e el cordó de les claus és de consciència, contricció, devoció, satisfacció; e el porter és de justícia, misericòrdia.
81. Demanaren a l'amat de l'amor de son amic. Respòs que la amor de son amic és mesclament de plaer e malanança, e de temor, ardiment.
112. Anava l'amic per munts e per plans, e no podia atrobar portal per on pogués eixir del cargre d'amor qui llongament havia tengut en presó son cos e sos pensaments, desirers e plaers.
113. Dementre que l'amic anava enaixí trebellat, atrobà un ermità... Respòs l'ermità, e dix que egualment eren encarcerats sos pensaments en lo cargre d'amor en vellant e en durment.
131. Jaïa l'amic en lit d'amor. Los llençols eren de plaers, e lo cobertor era de llanguiments, e el coixí era de plors. E era qüestió si el drap del coixí era del drap dels llençols o del cobertor.
167. Estava pres l'amic en lo cargre d'amor. Pensaments, desigs e remembraments lo guardaven e l'encadenaven, per ço que no fugís a son amat; llanguiments lo turmentaven; paciència, esperança lo consolaven. Morira's l'amic; mas l'amat li demostrà son estament, e revisecolà l'amic.
172. Deïa l'amic: "Si vosaltres, amadors, volets foe, venits a mon cor e encenets vostres llànties; e si volets aigua, venits al meus ulls, qui decorren de llàgremes; e si volets pensaments d'amor, venits-los pendre a mes cogitacions.
195. Moria l'amic per plaer, e vivia per llanguiments; e els plaers e els turments s'ajustaven e s'unien en ésser una cosa mateixa en la volentat de l'amic. E per açò l'amic, en un temps mateix, moria e vivia.

219. Comprà l'amat ab sos honraments un home esclau e sotsamès a pensaments, llanguiments, sospirs e plors... serf e sotsamès no ha altre voler mas obeir a son senyor e son amat.

(Cfr. *El siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón, m. ca. 1450).

234. Amor és mar tribulada de ondes e de vents, qui no ha port ni ribatge. Pereix l'amic en la mar, e en son perill pereixen sos turments e neixen son compliments.

(Cfr. *La nao de amor* de Juan de Dueñas, y n° 302).

281. Bastia e obrava l'amic una bella ciutat on estegué son amat. Ab amor, pensaments, plants, plors e llanguiments la obrava; e ab plaers, esperança, devoció la ornava; e ab fe, justícia, prudència, *fortitudo*, temprança la guarnia.

294. "Foll, digues, què és amor". Respòs que amor és aquella cosa qui los francs met en servitut e a los serfs dóna llibertat. E és questió a qual és pus prop amor: o a llibertat, o a servitut.

299. "Amat, en lo cargre d'amor me tens enamorat ab tes amors, qui m'han enamorat de tres amors, per tes amors e en tes amors..."

341. Cogità l'amic en la mort e hac paor tro que remembrà la ciutat de son amat, de la qual mort e amor són portals e entrament.

Hay que resistir a la tentación de citar todas estas *metàfores*, pero los paralelos en las imágenes y las alegorías con la *Cárcel de Amor*, y hasta la presencia del mismo título de la obra, nunca dejarán de sorprender.

Publicado en el mismo tomo con el *Llibre d'amic e amat* se halla el breve tratado: *Llibre d'Ave Maria*. En el cuarto capitulito, que comenta las palabras *Benedicta tu in mulieribus*, el abad Blanquerna está de viaje.

En la via era una bella font dejús un bell arbre, a la ombra del qual estava un cavaller guarnit qui anava cercar ventura per amor de sa dona... Lo cavaller cantava una novella cançó, en la qual blasmava los trobadors qui havién maldit d'amor e qui no havien lloada sobre totes dones aquella

dona que el cavaller amava. L'abat Blanquerna óf la cançó e entès les paraules...

(pp. 126-7).

El abad pregunta al caballero si amaría a otra señora, si esta fuera mejor y más noble que la suya, a lo cual el caballero contesta que sería forzoso amarla si fuera superior a la suya. Finalmente, hablando de Ella como si fuera una dama de la corte, el abad convence al caballero de que ame a Nuestra Señora, pero usando el mismísimo vocabulario del amor cortés que usaba el caballero. Finalmente el caballero se va a una corte musulmana, donde, en presencia del *rei sarraí* declara:

Servidor, amador són de una dona qui és mellor que totes fembres, e qui és mare de Déu e home per gràcia de Sant Esperit. On, qui nega aquesta honor a Nostra Dona, jo l'arremesc de batalla en vostra cort, per tal que li faça atorgar la honor quo cové ésser feta a Nostra Dona, Verge Santa Maria, de la qual só cavaller novellament.

El rey contesta muy amablemente que está muy dispuesto a otorgar todo, salvo que era la Madre de Dios, "mas bé creïa que fos dona santa e verge, mare de home profeta; e que d'açò no volia que lo cavaller se combatés, mas que per raons responés al rei..." El caballero responde que "la major honor que Nostra Dona ha és ésser mare de Déu, e que ell combatria a tot home qui aquella honor vedàs ésser dita de Nostra Dona. Mas cor ell no sabia de lletres e no sabia les Escriptures, per açò no volia respondre al rei per raons, mas que per força d'arme arremia tots los cavallers de sa cort..." (p. 132-33). El rey, muy enojado —con razón— del caballero descortés, "e manà que hom lo feés morir a mala mort". Sin embargo, un caballero musulmán dice que sería muy poco caballeresco ("defalliment de cavalleria") matarlo así, y gentilmente acepta el reto, pero el cristiano lo vence y mata en el torneo. El rey manda que todos los caballeros, uno por uno, lidien con el cristiano. El segundo musulmán lucha con el cristiano durante lo que queda del día, sin vencer ni ser vencido. Continúan la lucha la mañana siguiente, y vence el cristiano. "E con lo cavaller crestià vole ferir lo cavaller sarraí ab l'espasa, lo sarraí se reté per vençut e atorgá que Nostra

Dona era digna de ésser lloada d'aquella llaor segons la qual lo crestià la lloava... e que ell era aparellat de combatre ab altre cavaller sarraí qui a Nostra Dona negàs sa honor”.

Muy airado, el rey los manda matar. “Aquells foren màrtirs per Nostra Dona...” Este cuento es interesantísimo, ya que vemos cómo la adoración que ofrecía el caballero a su señora puede cambiarse fácilmente en la adoración que ofrece a Nuestra Señora. Sin embargo, lo más importante es que Ramón Llull era misionero además de místico, y era también arabista notable. Muchas de las imágenes en el *Llibre d'amic e amat* son de origen árabe, las obras místicas de los sufíes, como él mismo declara (p. 25). Veamos lo que dice un eminente arabista español:

Entretanto, los poetas místicos del Islam, árabes y persas, herederos del ascetismo cristiano y del neoplatonismo, desarrollaban análogo proceso exegético, aunque al margen del *Cantar de los cantares*, tejiendo sobre la trama realista de la pasión amorosa bellos poemas de sentimiento místico. El mismo Abenarabí (1164-1240), siguiendo esa moda alegórica, redacta su lindo *Intérprete de los amores* que luego completa con un místico comentario, *Los tesoros de los amantes*, cuya traza y plan evocan el esquema del *Convito* dantesco y del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz. En aquel, como en estos, todos los más altos temas de la vida unitiva —la ascensión del alma hacia Dios, el éxtasis, la intuición de la divina esencia, la naturaleza y efectos del amor místico— se explican bajo el velo de apasionadas estrofas que plásticamente describen y cantan las delicias del amor sexual¹⁰.

Otra cita del mismo autor empieza a revelarnos cuál podría ser el nexo que existe en los poetas y novelistas del amor cortés entre la amada y el amor sexual de un lado, y Dios y el paraíso del otro. Según Abenarabí el hombre ama a Dios:

...que es lo que dice el Altísimo (Koran, XVII, 24): “Dios ordena que no adoréis más que a Él”. Igualmente pasa con el amor: nadie ama más que a su Creador. Lo que sucede es que Este se nos disfraza bajo los velos de Zeinab, de Soad, de Hind, de Leila, del oro, de la plata, del honor, de todo lo que en este mundo es amable; y los poetas dedican a las cria-

¹⁰ MIGUEL ASÍN PALACIOS, *El Islam Cristianizado*, Madrid, 1931, pp. 246-7.

turas las elegancias de sus versos, sin saber esto, mientras que los místicos iluminados entienden que en toda composición poética, sea un epitalamio, sea una poesía erótica, se habla siempre de Dios, oculto bajo el velo de las formas corpóreas. (op. cit., p. 463).

En la p. 451, Abenarabí cita a un poeta:

Con pasión lo deseo; mas cuando aparece, quédome inmóvil y con la vista baja.
Abrumado por el respeto que me inspira, no por temor, sino por la veneración y modestia ante su hermosura.

Abenarabí aclara que lo que siente el amante es el respeto y miedo que inspira Dios y así explica el estado de 'pesadez', que corresponde al *langors* de los provenzales y los *llanguiments* de Ramón Llull.

Ya es hora de señalar una coincidencia curiosa: las regiones donde esta combinación de la religión con el amor sexual se desarrolla más son precisamente las regiones de la Rumania ocupadas por más tiempo por los árabes: Sicilia, Al-Andalus y las Islas Baleares. La corte del emperador Federico de Sicilia en la primera mitad del siglo XIII era foco de cultura, contacto directo entre las civilizaciones islámica y cristiana; Ramón Llull funda en Miramar, Mallorca, su escuela de árabe, en una isla pocos años antes ocupada por los árabes; y finalmente, España, la región donde más duró la presencia del Islam.

Es por lo tanto evidente que los árabes y los cristianos usaban imágenes eróticas en su poesía religiosa, y viceversa, pero todavía estamos lejos de una solución. Aún hace falta explicar por qué los poetas eróticos usan tanto las imágenes religiosas, aunque en la cultura musulmana no es muy difícil encontrar el nexo: el paraíso musulmán se concibe como un paraíso sexual. El más humilde, en Paraíso, tendrá ochenta mil siervos, setenta y dos mujeres de las ojimorenas (las huríes), además de cualquier otra mujer que haya conocido en la tierra y que todavía le apetezca. Según la ortodoxia musulmana, estas palabras han de ser entendidas en su sentido literal. Por lo tanto era muy fácil para los poetas musulmanes hablar de un amor en el mundo como de un goce anticipado del paraíso musulmán, y partiendo

de este concepto combinar imágenes religiosas y eróticas. Muchos místicos musulmanes intentaron desensualizar este concepto del paraíso explicando que Dios había presentado el paraíso en términos de los placeres más intensos de la vida carnal para que los hombres pudiesen tener una idea, por pálida que fuese, del goce que allí les esperaba. Sin embargo, estas ideas no son del todo ortodoxas; de hecho, derivan de la influencia del cristianismo sobre los musulmanes, el "Islam cristianizado" de Asín Palacios. Pero, puesto que Dios había usado esas imágenes para hablar del paraíso musulmán, era lícito que hablasen en esos términos los místicos sufíes para describir el éxtasis espiritual. No se puede negar que esta idea arraigó en la mente cristiana: tenemos un ejemplo clarísimo en Ramón Llull.

Otro ejemplo interesante es, en la poesía provenzal, la expresión *gazel*, como algo que se debe rechazar para dedicarse a las alabanzas de Nuestra Señora¹¹.

Mei amic e mei fiel
laiset estar lo gazel,
aprendet u so noel
de virgine Maria.

La palabra *gazel* en árabe, con su derivado *lagazzul* significa 'poesía amorosa', en sus dos variantes de *hubb 'udrí* o *amor purus* y *hubb ibahí* o *amor mixtus*. La coincidencia parece demasiado grande para ser puramente accidental.

Puesto que no es posible encontrar un nexo tan estrecho entre la poesía sexual y la poesía religiosa como el que consta en la poesía árabe, me parece ya hora de investigar claramente las imágenes de la poesía erótica y la poesía mística. Sor Miriam Thérèse Olabarrieta, en un estudio importantísimo pero desgraciadamente poco consultado por los historiadores de la literatura¹² traza claramente las influencias sufíes en el misticismo cristiano

¹¹ P. MEYER, *Anciennes poésies religieuses en langue d'oc*, Bibliothèque de l'École des Chartes, XXI, 1860, p. 493. Me señaló este trozo curioso mi buen amigo y colega el prof. R. W. Linker.

¹² *The Influence of Ramon Llull on the Style of the Early Spanish Mystics and Santa Teresa*, Washington, Catholic University of America Press, 1963.

de Occidente (op. cit., pp. 6-11). De especial interés es el capítulo VI "The Paradoxical Prison" donde se encontrará toda clase de referencias a la *cárcel de amor* en las obras de Ramón Llull, Francisco de Osuna, Santa Teresa, Orozco y San Juan de la Cruz. Todo viene a confirmar que la tradición mística de Occidente deriva de Llull.

No pretendo afirmar que todo el sistema del amor cortés sea de origen árabe, pero dado que no se puede negar ni la influencia árabe en el misticismo de Llull ni la influencia cristiana en los místicos musulmanes, insisto sí en la influencia árabe-musulmana en las imágenes y la ideología del amor cortés. Recordemos los versos castellanos del rey Alfonso XI quien, hablando de una amiga que lo había abandonado, dice:

En un tiempo cogí flores
en un muy noble paraíso...

Si el desarrollo cultural ha de tener más bases que la mera coincidencia fortuita, me parece muy probable que solo podamos explicar el fenómeno curioso del amor cortés, en su mezcla de lo humano y lo divino, como resultado de la actitud "hurí-izante" de la poesía islámica que, por varias vías, logró cruzar las fronteras lingüísticas, sin evitarse toda clase de tirantezas neuróticas en la tradición occidental del amor cortés.

La hipótesis presentada en este trabajo es más bien una sugerencia para más investigaciones que una solución al problema de la hipérbole religiosa en la poesía erótica. Creo más que probable la interpretación propuesta aquí, como una especie de nota, a pie de página, a *Poesía árabe* del gran filólogo y maestro cuya ausencia lamentamos y cuya labor recordamos en este volumen.

BRIAN DUTTON

DATOS PARA LA BIOGRAFÍA DE DON JUAN COLOMA *

Entre los poetas del siglo XVI que esperan un estudio detenido está don Juan Coloma, conde de Elda. Sus contemporáneos parecen haber estimado su obra. En 1549, Jerónimo Jiménez de Urrea lo elogió al traducir el *Orlando furioso*:

Debaxo desta vio bien entallado
a don Iuan de Coloma y don Fernando
de Acuña, cuyo ingenio delicado
la Europa en mucho grado yra lustrando;
por estos el de Tracia celebrado
de nimphas, yran nimphas oluidando:
y si el Egipto alcança su alto estylo
el curso enfrenara mejor al Nilo.

(canto XLI, octava 106, Anvers, Martín Nucio,
1540, fo. 215 v.)

En 1554, en el prólogo a su traducción de *I trionfi*, Hernando de Hoces lo citaba como autoridad, junto a poetas ilustres, para justificar su decisión de apartarse del texto original antes que emplear rimas agudas:

“Pero en fin me parecio *que* era mejor auenturarme a este incoucniente, *que* no a contradzir la opinion de tantos, como los *que* el dia de oy son de voto, que al pie de la letra se imite también en esto la manera del verso Italiano, como en todas las otras cosas: puesto caso *que* no es justo *que* ninguno condene por malo aquello *que* don Diego de Mendoga, y el secretario Gonçalo Perez, y don Ioan de Coloma, y Garcí Lasso de la Vega, y Ioan Boscan, y otras muchas personas doctas tienen aprouado por bueno.”

* El presente trabajo forma parte de los estudios que se realizan en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” con subsidio del Fondo Especial para la Investigación Científica (Universidad de Buenos Aires).

(*Los Triumphos de Francisco Petrarca, ahora nuevamente traducidos en lengua Castellana, en la medida, y numero de versos, que tiene en el Toscano, y con nueva glosa*, Medina del Campo, 1554, fo. [8] de las hojas preliminares).

Más tarde, Zapata lo nombra junto a otros poetas:

nos dio también el cielo a don Fernando
de Acuña que asaz honra aqueste vando.

Le honra don Juan de Borja, y juntamente
Juan Fernández de Heredia el de Valencia,
le honra don Juan Coloma, y de una fuente
van todos a beber en competencia.

(*Carlo famoso*, canto XXXVIII, Valencia, 1566,
fo. 204 r. b)

No olvidemos la mención de Gregorio Hernández de Velasco, en el Parergon de su traducción de *De partu Virginis*:

don Juan Coloma que al grande Ebro admira
y por le oír enfrena su corriente.

(en *Parnaso español*, Madrid, 1771, tomo V, p. 166)

ni el conocido elogio de Cervantes:

¡O tu don Juan Coloma, en cuyo seno
tanta gracia del cielo se ha encerrado,
que a la embidia pusiste en duro freno
y en la fama mil lenguas has criado,
con que del gentil Tajo al fértil Reno
tu nombre y tu valor va leuantado!
Tu, Conde de Elda, en todo tan dichoso,
hazes el Turia mas qu'el Po famoso.

(*La Galatea*, libro VI, canto de Calíope, octava 98; ed. de Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, Madrid, 1914, tomo II, p. 233).

Después Coloma fue olvidado, y hoy apenas lo mencionan las obras especializadas.

Conservamos una cantidad apreciable de sus poesías. Las más antiguas de que tengamos noticia se imprimieron en el *Cancionero general de obras nuevas nunca hasta aora impressas*. [...], Zaragoza, Esteban G. de Nájera, 1554¹; son treinta y

¹ En este cancionero se lo llama "don Juan de Coloma". No conozco ningún documento que autorice el empleo de la preposición.

cinco composiciones, en metros españoles e italianos². En 1576, Coloma publicó en Cagliari un volumen³ que contenía dos poemas religiosos: la *Década de la pasión de Nuestro Señor Jesucristo*⁴ y el *Cántico de la resurrección de Nuestro Señor Jesucristo*. El primero, en tercetos, abarca 3292 versos, y se divide en diez libros. El segundo, en octavas, tiene 456 versos.

La revisión de los cancioneros que se han conservado en bibliotecas españolas y extranjeras quizá permita agregar otras composiciones a esta ya considerable lista. El ms. 1578 de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid (fos. 126 v.— 129 r.) le atribuye una *Carta marinera* (“Carta triste marinera” —120 versos—); y el ms. 531 de la misma biblioteca (fo. 84 r. a) una copla contra Antonio de Soria (“Caistes por lebararos” —10 versos—)⁵.

² Son: una traducción, en quintillas dobles, del *Triunfo de la muerte* de Petrarca; tres glosas (a “Las tristes lágrimas mías”, “La bella mal maridada” y “El mal de veros partir”), otras tres composiciones en octosílabos (“Las cosas menos tratadas” —70 vs.—; “Si oyeseis mi mal, señora” —32 vs.— y “Qué pena se da en infierno” —99 vs.—), tres canciones (“Amor que destruirme” —81 vs.—, “Viendo el amor el golpe hecho en vano” —137 vs.— y “Ondas que caminando” —68 vs.—, el poema mitológico en octavas *La historia de Orfeo* (“Levanta, musa, el flaco entendimiento” —488 vs.—), una égloga (“Clara y fresca ribera” —785 vs.—), un capítulo (“Cuando en más reposo comúnmente” — 136 vs.—) y veintidós sonetos.

³ *Década de la passion de nuestro redemptor Jesu Christo; con otra obra intitulada Cántico de su gloriosa resurreccion*; compuesta por el illustrissimo Señor Don Juan Coloma, Señor de la Baronía de Elda, Alcaide del Castillo de Alicante, Visorrey y Capitan General por su Magestad en este Reyno de Cerdeña. En Caller, MDLXXVI. Por Vincencio Sembencino, Impressor del Reuerendo Doctor Nicolas Canyellas, Canonigo y Vicario General de la Yglesia de Caller.

⁴ Creo que este título, y no el que se imprimió en la portada, es el que el autor dio primero a su obra. Aparece en el encabezamiento de cada libro, en la licencia que Coloma (en su carácter de virrey) otorgó para la impresión, y en la aprobación del arzobispo. En la autorización de Nicolás Canyellas al impresor, se la nombra como *Década de la Passion de nuestro Señor y Redemptor Jesu Christo*; en la aprobación del Santo Oficio, como “vna obra de la Passion de nuestro Redemptor Iesu Christo”.

⁵ MENÉNDEZ PIDAL la publicó en su artículo “Cartapacios literarios salmantinos del siglo XVI”, *BRAE*, I (1914), 48.

En el ms. 3924 de la Biblioteca Nacional de Madrid (fo. 69 r.) hay un *Soneto del conde Delda a la muerte de su hijo* (“Alma dichosa, quen la luz del cielo”). Sabemos que don Juan perdió muchos hijos; esta composición puede estar dirigida a alguno de ellos. El manuscrito está fechado en 1582,

En el aspecto biográfico, el estudio de don Juan Coloma no presenta las dificultades casi insolubles que se dan en otros casos. No hay dudas sobre su identidad; además, ocupó una posición de suficiente importancia como para que sea posible esperar que investigaciones en archivos españoles e italianos proporcionen datos de interés.

En la sección Órdenes militares del Archivo Histórico Nacional de Madrid están los expedientes formados cuando dos hijos del poeta, don Antonio⁶ y don Carlos⁷, iban a ingresar en la orden de Santiago. De la maraña de minucias genealógicas y de declaraciones contradictorias o vagas de muchos testigos pude extraer algunos datos sobre don Juan. Son incompletos, y a veces poco precisos, pero estimo que su publicación puede ser útil como guía para investigaciones posteriores.

Para completar la exposición, a los datos extraídos de los expedientes citados agrego unos pocos tomados de otras fuentes; en esos casos indico especialmente la procedencia. Las informaciones cuyo origen no se indica están tomadas de los documentos citados antes. El hecho de que un mismo dato pueda aparecer en los dos expedientes, y en las declaraciones de más de un testigo, así como la falta de foliación en las actuaciones, me han llevado a no dar indicaciones más precisas (salvo en casos especiales), para evitar notas excesivamente farragosas.

Don Juan Coloma nació en Elda (en la provincia de Alicante), en fecha que aún no conocemos. Su padre era don Juan Franciseo Coloma, natural de Zaragoza (hijo de mosén Juan Coloma, secretario de Juan II de Aragón y de Fernando el Católico,

y entonces era aún nuestro poeta quien llevaba el título; pero no podemos asegurar que esa fecha corresponda a todo el contenido del volumen. En fo. 132 v. del mismo manuscrito hay un romance, que comienza "Ciegos de poluo los ojos", junto a cuyo encabezamiento: *Romance de don Antonio*, se ha agregado: *Coloma, conde de Elda*.

⁶ Archivo Histórico Nacional, Madrid. Órdenes militares. Santiago. Expediente 2014: Antonio Coloma Jusarte de Melo. Zaragoza, 1588.

⁷ *Ibidem*. Expediente 2015: Carlos Coloma Jusarte de Melo. Valencia, 1597.

y de doña María Pérez Calvillo)⁸; su madre, doña María de Cardona, hija y hermana de almirantes de Aragón.

Al nacer él murió su madre. El padre volvió a casarse; su segunda mujer fue doña Catalina de Cardona, hermana de la primera. En este nuevo matrimonio tuvo cuatro hijos: don Pedro, don Carlos, doña Blanca y doña Isabel.

Años más tarde, una caída del caballo causó la muerte de don Juan Francisco. No había hecho testamento, y esto provocó una larga serie de pleitos: "Porque don Juan Coloma conde que fue de Elda [...] decía ser toda la hacienda mayorazgo y que le pertenecía por ser hijo mayor, los demás decían ser bienes partibles"⁹. Finalmente, don Juan recibió los bienes situados en Valencia, y su hermano don Pedro (primer hijo del segundo matrimonio del padre), ya por herencia, ya por compra de las partes de sus hermanos, reunió los situados en Aragón.

Se había concertado el matrimonio de doña Blanca Coloma con Ferrer de Lanuza, justicia de Aragón; pero el hermano de este, Juan de Lanuza, impidió la boda, basándose en la ascendencia judía que algunos atribuían a la familia de la novia. Esta ingresó en el convento toledano de Santa Fe¹⁰.

⁸ Diec uno de los testigos, refiriéndose a esta dama: "A la qual muger vio en tiempo de las comunidades que guardaba el castillo desta villa [de Elda] en defensa del contra los comuneros" (expediente 2014, declaración de Juan Crespo).

⁹ Expediente 2015, informe final de los encargados de la investigación en Zaragoza.

¹⁰ Ese convento pertenecía a la orden de Santiago, de modo que solo podían ingresar en él quienes probaran limpieza de sangre.

El problema de los supuestos antecedentes judíos de los Coloma es muy complejo; no nos detendremos en él, porque no corresponde exactamente a nuestro tema. Varios miembros de la familia lograron probar su condición de cristianos viejos. Además de la ya citada doña Blanca, podemos recordar, entre otros, a algunos de los hijos de nuestro poeta: don Antonio y don Carlos, caballeros de Santiago; don Francisco, caballero de San Juan; doña Blanca, comendadora de Santiago en el convento de Santa Fe, de Toledo, etc. Sin embargo, había quienes negaban la "limpieza" de la familia. Se basaban en que doña Blanca de Paternoy (al parecer, bisabuela de doña María Pérez Calvillo, la abuela paterna de don Juan), era nieta de Gonzalo y Beatriz de la Cavallería, judíos conversos, pertenecientes a una de las más poderosas y nobles familias hebreas de Zaragoza. Por esta razón, en un primer momento se negó el hábito de Santiago a don Antonio Coloma, aunque luego se le concedió, por medio de un trámite que no resulta claro (expediente 2014). Cuando, en 1597, se hizo la información para conceder el hábito de

Don Juan Coloma se casó con doña Aldonza de Aragón, hija del conde de Ribagorza¹¹. Con ella tuvo siete hijos, que murieron pequeños¹²; después murió también su mujer.

Don Juan se casó otra vez. Su segunda esposa fue una joven portuguesa, doña Isabel de Saa. Esta dama había nacido y se había criado en la isla de San Miguel. Sus padres eran don Antonio Jusarte de Melo (natural de Évora) y doña Guiomar de Saa (de San Miguel). Había ido a Castilla llamada por una hermana de su madre (cuyo nombre era también Isabel de Saa) para ser dama de la princesa María, hermana de Felipe II y futura emperatriz. Tenía dos hermanas, que también se casaron en España: una con Francisco de Cisneros; la otra (llamada Guiomar), con Luis Vanegas, caballero mayor de la reina doña Ana.

Vemos que, hasta este momento, no disponemos de una sola fecha, y casi de ninguna indicación de lugar. Puesto que la princesa María se casó en Valladolid en 1548, y vivió hasta 1551 en esa ciudad o en las cercanías, podemos suponer que don Juan habrá conocido allí a su segunda esposa. No sabemos dónde vivió antes, ni qué funciones desempeñó, ni en qué fechas ocurrieron los acontecimientos que hemos reseñado. En 1552 estaba en Valladolid: en ese año se produjo allí un incidente entre Antonio

Santiago a don Carlos Coloma (expediente 2015), los investigadores llegaron a la conclusión de que no había fundamento para tal "acusación", porque el entronque con los Paternoy se había producido antes de que estos emparentaran con linaje de conversos. La genealogía resulta bastante confusa.

¹¹ Según esto, don Juan fue cuñado de doña Marina de Aragón, la joven cantada por don Diego Hurtado de Mendoza. Por esos años era conde de Ribagorza don Alonso de Aragón y Gurrea (1487-1550), que tenía varias hijas, entre ellas la supuesta Marfira. Cfr. A. MORIL-FATIO, "Doña Marina de Aragón, 1523-1549", en su *Études sur l'Espagne, troisième série*, Paris, Bouillon, 1904, pp. 75-105.

¹² Tomo este dato de las declaraciones de Andren Bernabeu y Jerónimo Artes (expediente 2014). El primero era vecino de Elda desde hacía treinta y tres años; el segundo, alcaide del castillo de Elda, llevaba cincuenta y cuatro años residiendo en la casa del conde. Otros testigos, en cambio, declararon que don Juan no tuvo hijos en su primer matrimonio. Si todos murieron pequeños, es posible admitir que quienes no estuvieran estrechamente ligados a la familia, al no conocerle hijos, pensaran que no los había tenido.

de Soria y un grupo de poetas jóvenes, uno de los cuales era Coloma¹³.

Es posible que su segundo matrimonio se haya celebrado por aquellos años. Su hijo Antonio, que en 1586 tenía unos treinta años¹⁴, nació en Valladolid y era, que sepamos, el segundo¹⁵. Poco después del nacimiento de Antonio la familia marchó a Elda. Parece que vivieron varios años en aquella ciudad; allí recibieron la visita de la madre de doña Isabel.

En 1566 don Juan era alcaide del castillo de Alicante, y allí vivía con su familia. Ese año nació el duodécimo de sus hijos: don Carlos. Los testigos que mencionan el tema (expediente 2015) declaran que este fue el menor de doce hijos. Vicente Ximeno dice que el conde tuvo catorce¹⁶. No se sabe que haya tenido hijos fuera del matrimonio¹⁷.

Después del nacimiento de su hijo Carlos, don Juan "trujo [...] cierto dinero empleado en sedas y otras cosas [...] por terceras personas", en la ciudad de Valencia¹⁸. Puede resultar sorprendente que en aquella época un caballero de su alcurnia se dedicase a tal actividad. Así pareció a quienes hacían la información; pero no lo era en Valencia, según explicaron varios testigos:

¹³ Los otros eran Juan Pacheco, Bernardino de Ayala, Pedro de Ávila, Garcilaso de la Vega, Alonso de Villarroel, Luis Zapata y Rodrigo Girón. El episodio se cuenta en el cartapacio de Morán de la Estrella (ms. 531 de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid), fos. 83 v. b - 84 v. b. Cfr. MENÉNDEZ PIDAL, op. cit., pp. 47-49.

¹⁴ Así declaran casi todos los testigos; pero otros dan las edades más variadas: de veinticuatro a treinta y dos años. Esta imprecisión en cuanto al tiempo es constante en los testigos; muchos ni siquiera dicen con exactitud su propia edad.

¹⁵ El testigo Jorge de Castilvi (expediente 2015) declara que el mayorazgo se llamaba Juan. Parece haber muerto antes que su padre.

¹⁶ *Escritores del reyno de Valencia, Chronologicamente ordenados desde el año MCCXXXVIII de la Christiana Conquista de la misma ciudad, hasta el de MDCCXLVII*, Valencia, 1747, tomo I, p. 175.

¹⁷ Jorge de Castilvi (expediente 2015) declara "no auer jamas oydo quel dicho conde tenga ni aya tenido hijo bastardo ni natural".

¹⁸ Expediente 2015, declaración de Gaspar Mcrearder. Lo confirman otros testigos.

“Preguntado que como siendo tan cauallero y conde como lo era ya de Elda tratabá o trato en esto, Dijo que por gozar de vn priuilegio que ay en esta ciudad y Reyno de que qualquiera que tubiere doce hijos Pueda tratar en qualquier mercancia sin que de cossa Alguna Pague derechos Antes que en todo y por todo sea muy libre y exempto [...] Preguntado que esta manera de trato o empleo, Por este Respeto, que en que opinion esta tenido y Reputado en este Reyno de Valencia Dijo que por muy noble y honrrado, Por que goza de lo que le da la ley y costumbre del dicho Reyno, Por lo qual saue este testigo, que no perdio ni pudo perder el dicho conde, porque quando, desta manera de emplco y trato se perdiera algo saue este testigo que no tratara dello el dicho Conde por quanto se pudiera interesar y ganar.”¹⁹

En 1573 don Juan Coloma era ya Virrey y Capitán general de Cerdeña²⁰. Su familia, sin embargo, estaba en Génova en 1574, “a causa que aquel año estauan con temor abaxase El armada de el turco”²¹.

En 1576 publicó en Cagliari los dos poemas religiosos que citamos al comienzo. En la dedicatoria a la Emperatriz decía que los había escrito en España algunos años antes. No llevaba aún el título de conde; en la portada y las páginas preliminares se lo nombraba “Señor de la Baronía de Elda”. Solo más tarde obtuvo el privilegio correspondiente. El título se había otorgado antes. En su época se dudaba si lo había concedido Fernando el Católico a mosén Juan Coloma, o Carlos V a su hijo don Juan Francisco²². De cualquier manera, fue nuestro poeta el primero en llevarlo²³.

En ese mismo año de 1576, Coloma obtuvo de Felipe II permiso para volver a España²⁴. En 1586 vivía en Elda, al parecer

¹⁹ *Ibidem*. Otros testigos declaran lo mismo.

²⁰ Así se lo llama en la aprobación inquisitorial de la *Década*..., fechada el 26 de noviembre de 1573 (ed. cit., fo. [IV] r.-v. de las hojas preliminares).

²¹ Expediente 2014, declaración de Juan Gómez de Silva.

²² Expediente 2014, declaración anónima y espontánea colocada al comienzo del expediente.

²³ Ximeno, *ibidem*.

²⁴ JOAQUÍN ARCE, *España en Cerdeña. Aportación cultural y testimonios de su influjo*, Madrid, C. S. I. C., 1960, p. 152. Arce lo considera un típico virrey de la contrarreforma. Cree que tuvo intervención en dos ediciones

desde hacía años. Ya habían muerto su segunda mujer y su hijo Juan, el mayorazgo.

Debía de ser muy anciano. Ximeno dice: "Llegò don Juan a edad tan avanzada, que de puro viejo perdió la vista, y aunque no se sabe el año de su muerte, es cierto que aun vivia por los de 1580"²⁵. Como vemos, es posible retrasar aún más esa fecha.

En 1586 Felipe II concedió a don Antonio Coloma (ya el heredero) el hábito de Santiago. Al hacerse la información don Juan de Lanuza y un grupo de amigos movidos por él presentaron sus acusaciones de judaísmo, y el hábito se negó. En abril de 1587 intervino el rey, y finalmente, en 1588, don Antonio ingresó en la orden.

Don Juan había muerto ya. No conocemos la fecha exacta, pero sí la época. El 15 de octubre de 1586 los testigos se referían a él como vivo; en documentos de abril de 1587 don Antonio aparece ya como conde de Elda.

BEATRIZ ELENA ENTENZA DE SOLARE

de Juvenco y Prudencio, publicadas en Cagliari en 1573 y 1574 (op. cit., p. 325). Piensa que "creó seguramente en Cerdeña un ambiente literario hasta entonces desconocido" (op. cit., p. 152).

²⁵ Ximeno, *ibidem*.

PROBLEMAS DE LA ANTIGUA LÍRICA POPULAR

Junto al centenario del nacimiento de Menéndez Pidal podríamos celebrar este año el cincuentenario de su famoso *Discurso acerca de la primitiva lírica española*, que realmente inauguró un nuevo capítulo de la literatura castellana. Ahí don Ramón planteó por primera vez en forma global un tema que estaba en el aire y que por esos años ocupó también la atención de Henríquez Ureña y de Cejador¹.

¿Qué ha habido después? Además de varias antologías, algunos —pocos— estudios¹. Pocos, porque aún falta lo básico: una edición completa y sistemática, que reúna todos los textos, en todas sus versiones. La gran dificultad ha radicado en la dispersión de los materiales: están esparcidos en su mayoría a todo lo ancho y lo largo de la literatura española de los siglos XV a XVII. La recolección parece no terminar nunca. Para la edición que preparo desde hace años he utilizado (y consultado muchos más) unos 125 cancioneros poéticos manuscritos y 35

¹ Casi nada se había hecho en este terreno desde que, un siglo antes, se publicaron las antologías de BÜHL DE FABER (1821) y de DURÁN (1829). Ahora, entre 1918 y 1921, hay una concentrada actividad: HENRÍQUEZ UREÑA publica su *Antología de la versificación rítmica*, San José de Costa Rica, 1918; México, 1919, con bastantes cantares antiguos de tipo popular, y su famosa *Versificación irregular en la poesía castellana* (1920), que es mucho más que un estudio métrico; MENÉNDEZ PIDAL pronuncia (1919) y publica (1920) su *Discurso*; JULIO CEJADOR comienza a publicar (1921) *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular*, antología en diez tomos, discutible en sus criterios, pero muy valiosa por la gran cantidad de materiales que reúne.

¹ Después de terminado este trabajo se han publicado dos extensos e interesantes estudios sobre el tema: la Introducción a la antología de José María Añón, *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus, 1968, y el libro de Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico. (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, 1969. Comienza una nueva era.

impresos, más 75 pliegos sueltos y cuadernillos; las obras de 50 poetas líricos; 20 libros de música impresos y 12 manuscritos; las obras de 15 dramaturgos y más de 100 comedias, autos, farsas, entremeses, bailes y mojigangas anónimos y de varios autores; 20 tratados sobre diferentes materias, 6 colecciones de refranes, 20 novelas y relatos...² Y evidentemente no he agotado el campo, porque hay todavía muchos cancioneros no desenterrados y, sin duda alguna, docenas de textos ocultos en piezas teatrales, novelas, tratados.

Poco a poco irá completándose el panorama. Ahora lo grave no es tanto la ausencia de ciertos textos y versiones, sino los serios problemas que suscita esta edición en varios niveles. Son problemas que, aun si se resuelven de determinada manera, no dejan de existir en cuanto tales. Vale la pena plantearlos abiertamente.

I. El problema básico, con el que se topan cuantos trabajan sobre esta poesía, es el siguiente: ¿qué textos pueden considerarse "de tipo popular"? Sabemos que buena parte de la lírica medieval de carácter folklórico se puso por escrito a partir de la segunda mitad del siglo XV y hasta mediados del XVII, gracias a una valoración de lo rústico, primitivo y simple. Pero sabemos también que los escritores que acudieron a los cantares del pueblo en aquella época no lo hicieron con espíritu de folkloristas, sino para utilizarlos como material poético, para manjearlos a su antojo: no tenían por qué ser fieles a los textos. Esto por una parte. Por otra, cabe decir que lo que utilizaron y manejaron los escritores no solo fueron los textos concretos que circulaban entre el pueblo, sino toda la tradición

² Esta edición crítica y anotada de la antigua lírica de tipo popular, que no tardará en publicarse, comprenderá los textos castellanos, portugueses, gallegos y catalanes documentados entre 1450 y 1650 (pocos rebasan esas fechas) y registrará todas las versiones que he encontrado de cada uno. El aparato crítico comprenderá, además de las fuentes y las variantes, los primeros versos de las glosas cultas, antologías que publican el texto, una apreciación del mismo, notas textuales, versiones a lo divino y otras contrahechuras, testimonios contemporáneos, paralelos en otras literaturas románicas y supervivencias.

o escuela poética a que esos textos pertenecían: su estilo peculiar, su versificación, temática y vocabulario. Desde los comienzos de esa moda, y sobre todo desde 1580, la imitación se practicó profusamente. Componer un estribillo que sonara a "cantar viejo" era juego de niños para aquellos poetas. A veces descubrimos la trampa; pero otras muchas o no la vemos o nos quedamos con la duda.

Existen para ciertos cantares pruebas más o menos seguras de autenticidad folklórica³. Pero una gran parte de las poesías escapa a toda posibilidad de comprobación. La única solución parece ser hablar de "poesía de tipo tradicional (o popular)" y englobar dentro de ella los textos que se ajusten a una técnica y una temática que verosímilmente sean las de la lírica folklórica medieval, es decir, las poesías que pueden haber sido antiguas y folklóricas y aquellas que, quizá compuestas en los siglos XV-XVII, por autores cultos o no, continúen esa tradición en sus lineamientos generales.

Pero ¿cuáles son los lineamientos generales de esa tradición? Aquí andamos a tientas. Algo nos dicen las jarchas, algo las cantigas d'amigo, algo también esos cantares para los que tenemos pruebas de autenticidad. Lo demás no hay sino deducirlo del conjunto de las poesías que, de entre las transmitidas por fuentes renacentistas y posrenacentistas, tienen visos de haber sido antiguas y populares. Y ya sabemos que entre ellas hay muchas imitaciones. ¿Imitaciones perfectas? Era inevitable que se colaran, deliberadamente o no, temas y procedimientos nuevos y que la tradición folklórica original quedara ensanchada por un lado y por otro con elementos procedentes de la lírica cortesana y de la inventiva personal de los poetas. No podemos detectar con seguridad esos ensanchamientos, puesto que no conocemos los límites originales de aquella tradición. De ahí el problema de cuáles textos debemos aceptar y cuáles no.

Todo depende, por supuesto, del criterio que adoptemos. Podemos despreocuparnos y abrir las puertas a cuanta poesía

³ Sobre esto presentaré un trabajo en el Homenaje a Menéndez Pidal que prepara la Universidad Nacional Autónoma de México.

“suene” de algún modo a popular. Quedarán entonces lado a lado canciones como

Solíades venir, amor,
agora non venides, non,

y otras del tipo de

Si con tanto olvido
pagáis tanta fe,
¡ay, ay, ay, que me moriré!

Y aun otras de carácter más decididamente culto, si el recolector tiene la manga ancha de un Cejador. O bien puede parecernos que de este modo se borrarían del todo las fronteras de la tradición poética que nos interesa, que los textos representativos de ella se nos perderían entre otros muchos que no lo son. Y entonces trataremos de encontrar poesías que nos revelen esa tradición en forma más o menos “pura”. De hecho, en buena medida seguiremos basándonos en lo que “nos suena” a popular, solo que nos preocuparemos más, seremos más rigurosos y eliminaremos por lo pronto cuanto texto tenga claros resabios de la poesía cortesana, o sea, los pastiches evidentes.

Ahora bien, para quienes adoptamos esta última posición la tarea de selección se hace difícilísima. Porque entre un cantarillo al estilo antiguo y un pastiche evidente hay un sinnúmero de posibilidades intermedias. De ahí nuestras dudas continuas. De ahí también las divergencias entre los especialistas: junto a las poesías que todos de común acuerdo consideran de tipo tradicional, hay las que unos aceptan y otros rechazan. Citaré un ejemplo. En su *Discurso* Menéndez Pidal considera “villancico popular” este, incluido en una serranilla del *Cancionero musical de Palacio*⁴:

¡Ay!, triste de mi ventura,
que el vaquero
me huye porque le quiero.

⁴ N° 154 de la ed. de ANGLÉS-ROMEU FIGUERAS (también Romeu lo considera tradicional). Cfr. MENÉNDEZ PIDAL, *Estudios literarios*, Madrid, 1920, p. 294.

* Yo tengo dudas: ese tema y ese encabalgamiento no me parecen típicos y me hacen pensar más bien en la poesía pastoril a lo Juan del Encina.

Las discrepancias no se limitan a casos individuales: hay cuestiones de índole general. Así, en la "poesía de tipo tradicional" ¿entran las canciones que Lope, Tirso, Vélez y otros dramaturgos escribieron, a imitación de las populares, *para* determinadas situaciones de sus obras teatrales, adecuándolas a ellas? Casi todas las antologías incluyen algunas de este tipo. Por mi parte, como mi búsqueda iba enfocada hacia los cantares que, efectivamente, *pueden* haberse cantado en las calles y en el campo, no las he tenido en cuenta⁵.

Tales diferencias de criterio parecen irremediables. Y aún más: entre los mismos textos que han recibido hasta ahora el visto bueno de los estudiosos no todos están a salvo de posibles discrepancias. Pensemos en dos cancioncillas que siempre se citan:

El mi corazón, madre,
que robado me le hane.

¡Bien haya quien hizo cadenicás, cadenas,
bien haya quien hizo cadenas de amor!

Un espíritu escéptico podría decir que el motivo del corazón robado y el de las cadenas de amor son típicos de la lírica trovadoresca y que por lo tanto los dos textos son pastiches. Un espíritu más deseoso de encontrar lo folklórico podría contradecir ese juicio, por una parte, alegando con razón que la temática trovadoresca entró al folklore desde la Edad Media y por otra, arguyendo que tanto la abundancia de testimonios como las variantes que presentan ambos textos son prueba de su carácter folklórico. Este argumento ya es menos seguro⁶.

⁵ Contra lo que hace la mayoría de los antólogos, tampoco incluyo en mi edición las glosas "cultas", o sea, las que no emplean los procedimientos de las de tipo popular (cfr. mi estudio en *NEFH*, XII [1958], 301-334): ahí sí ya no se trata de casos intermedios. Son interesantes para nuestro conocimiento de la poesía de la época y a veces poéticamente valiosos, pero pertenecen a una tradición distinta de la que andamos buscando.

⁶ Ciertos estribillos de tipo popular gozaron de gran favor entre los poetas del Renacimiento; pero si los glosaban, no necesariamente era por su difusión folklórica: a menudo lo harían por la misma boga *literaria* del

Navegamos, pues, en un mar de incertidumbres. Hay que admitir, por honradez, no solo que una gran parte de las poesías que consideramos “de tipo popular” y editamos como tales son pastiches, sino aun más, que muchas andan ya muy lejos de la tradición folklórica.

II. No es este el único problema —aunque sí el más grave— que se nos plantea en cuanto a la selección de los textos. Ahí está, por ejemplo, el de los refranes y frases proverbiales que eran o pueden haber sido a la vez cantares. La ambivalencia de buen número de textos está bien documentada⁷, y estos casos no ofrecen dificultad. Sí la hay, en cambio, en otros muchos textos contenidos en las antiguas colecciones de refranes —notablemente en el *Vocabulario* de Correas— que en cierto modo nos suenan a cantares, pero que no están atestiguados como tales. Digamos, por ejemplo, este que solo he encontrado en Correas:

“¡Ay, que me acuesto! ¡Ay, que sola duermo!”

¿Simple frase (burlesca, quizás) o cantarillo? Imposible saberlo por ahora, y nuestra decisión a favor o en contra será forzosamente arbitraria.

En su métrica y en ciertos modos expresivos hay muchos puntos de contacto entre la antigua lírica y el refranero, y es una de las razones del frecuente trasvase; pero ¿tenemos derecho a incluir en una colección de poesías líricas textos refranescos solo porque se parecen a ellas de algún modo? Cejador, por ejemplo, incorporó un sinnúmero de refranes y giros proverbiales en su *Verdadera poesía*. Abriendo al acaso el tomo I, en la página 123 leemos los siguientes, todos sacados de Correas: “Voz tiene el águila, niña; / voz tiene el aguililla” — “Vuestra merced y Paredes / son dos vuestas mercedes” — “Ya vienen los dos

estribillo; así como glosaban otros de corte culto, como “De piedra pueden decir / que son nuestros corazones...”. En cuanto a las variantes, cfr. *infra*, III.

⁷ Cfr. “Refrancs cantados y cantares proverbializados”, *NRFH*, XV (1961), 155-168.

hermanos: / moquita y soplamanos” — “Yo sacudiré los ramos, / tú tomarás los pájaros” — “Mi marido tiene una potra, / y esa es otra” — “—Que se nos va la pascua, mozas. / —Ya viene otra”. El primero tiene hechura de cantar y también por su tema puede haberlo sido; creo justificado el incluirlo. El último podría ser réplica paródica (¿u otra versión?) del cantar “Que se nos va la Pascua, mozas, / que se nos va la Pascua”: aquí dudo más. Los cuatro textos intermedios no tienen nada de lírico ni parentesco alguno (salvo el formal) con las canciones antiguas; aceptarlos al lado de estas implicaría la aceptación de muchos miles de refranes análogos, cosa absurda.

Si el carácter lírico y el parentesco temático-estilístico con las canciones van a ser un criterio que rija nuestra inclusión o exclusión de textos, nos topamos con otros dos problemas. El primero nos lo plantean dísticos como el que sigue en Cejador a los citados: “Más mal hay en el aldehucla / del que se suena”, o sea, refranes que no llenan ninguno de los dos requisitos y que se usaron como estribillos de composiciones cultas: ¿sería este uso motivo para incorporarlos a la edición? Creo que no. El otro problema se refiere a una serie de proverbios más extensos, con forma decididamente estrófica:

Al matar de los puercos,
placeres y juegos;
al comer de las morcillas,
placeres y risas;
al pagar de los dineros,
pesares y duelos.

Es evidente que muchos de ellos nunca se cantaron. No tienen tampoco carácter lírico. Sin embargo, en estos casos —que no son muchos— sería quizá lícito ensanchar nuestro criterio; admitiríamos entonces ciertos textos no cantados (también, por ejemplo, las formulillas infantiles).

III. La valoración de las versiones —cuando tenemos más de una— y la selección del texto base es otro problema inquietante, que se vincula estrechamente con nuestra inseguridad respecto del origen y carácter de las poe-

sías que nos ocupan y respecto de su forma de difusión en el Siglo de Oro. Si partiéramos de la idea de que todos los cantares recogidos eran folklóricos y de que todas las versiones que de ellos encontramos en las fuentes proceden independientemente de la tradición oral, podríamos elegir para imprimirla la que aparece con más frecuencia o la que tiene más rasgos en común con las demás, sin atender a la fecha en que se documenta. Ya sabemos que este no es el caso. Por una parte, muchas poesías —ignoramus cuáles— no tienen origen folklórico, sino que son obra de un escritor contemporáneo: para la valoración de sus versiones habría que usar los métodos de la crítica textual. Por otra parte, aun cuando un cantar era folklórico, su difusión dentro de la literatura puede haberse debido a la moda literario-musical (cfr. nota 6); es decir, que entre la versión que encontramos en una fuente y la que aparece en otra pueden existir —y de hecho existen a menudo⁸— relaciones de dependencia directa: aquí el criterio para la selección del texto base y la ordenación de las demás versiones debería ser cronológico.

Dada la diversidad de posibilidades y nuestro irremediable desconocimiento de los hechos, no existe un criterio de edición adecuado a los materiales, y lo único que podemos esperar del método que adoptemos es que de alguna manera resulte útil. Por eso he optado por un criterio básicamente cronológico, el cual al menos permite establecer relaciones de dependencia. Claro que por ahora ese criterio solo puede aplicarse de manera muy imperfecta, puesto que para muchísimas fuentes (cancioneros manuscritos y piezas teatrales sobre todo) únicamente contamos con fechas aproximadas.

⁸ “Por el montecillo sola / ¿cómo ire? / ¡Ay Dios! ¿si me perderé?” aparece dentro de un mismo romancillo sucesivamente en la Sexta parte del *Ramillete de Flores* (1593), en la Sexta parte de la *Flor de romances nuevos* (1594), en el *Romancero general* (1600) y en dos cancioneros manuscritos que han sido vagamente fechados en el siglo XVII. Pero cuando Lope, entre 1611 y 1615, incorporó el mismo cantarcillo en *El villano en su rincón* y cuando Valdivielso lo citó en su auto *La serrana de Plasencia* (publicado en 1622) ¿tenían presente el susodicho romancillo? ¿o la tradición oral? ¿o ambos?

Sea cual sea el método elegido, hay que usarlo con flexibilidad. Existe, por ejemplo, una consideración por la cual no siempre es deseable dar preferencia a la versión documentada en fecha más temprana: la posibilidad de que esta haya sido retocada. En efecto, debe preocuparnos la libertad con la que adivinamos que procedían los escritores con esos textos. En nuestros días se va viendo cada vez más que en los siglos XVI y XVII todo género de poesía se consideraba bien mostrenco; cualquiera se sentía con derecho a meter mano en los textos poéticos, así llevaran la firma de un Garcilaso, de un Figueroa, un Lope o un Quevedo⁹, para no hablar de los poemas que circulaban anónimos. Las intervenciones van desde un leve retoque hasta una total remodelación. En la poesía cortesana parece haber sido más frecuente la alteración de las coplas (se cambiaba su orden y su número, además del texto mismo) que la de los estribillos; esto hace pensar que los cantares de tipo popular que fungían como estribillos quizá no se retocaran tan sistemáticamente; pero sabemos que se retocaban¹⁰.

⁹ Cfr. sobre todo ALBERTO BLECUA, "Algunas notas curiosas acerca de la transmisión poética española en el siglo XVI", *BEABL*, XXXII (1967-68), 113-138.

¹⁰ Puede citarse un ejemplo curioso. En un auto de mediados del siglo XVI se canta una canción de bodas con el siguiente estribillo:

¡Qué bonito y qué donoso,
qué salado es el amor!

En una ensalada recogida en Toledo hacia 1560-70 aparece del siguiente modo: "¡Qué bonico y qué *gracioso* / *cuán* salado es el amor". Un manuscrito autógrafa de Pedro de Padilla nos muestra al poeta, por esos mismos años, experimentando con el estribillo, tachando, corrigiendo, en búsqueda palpable de una forma más atractiva para él. Había escrito primero la versión del auto; encima garabateó esta segunda versión: "Qué *discreto* y qué donoso, / qué *bonito* es el amor" y después esta: "Qué bonito y qué donoso, / qué *discreto*, qué salado y [*qué gr[aci]oso* (?) es el amor". Independientemente de la valoración del estribillo (¿cantar antiguo? ¿pastiche?), hay que valorar las versiones y sus variantes. La versión más generalizada puede haber sido la del auto. La de Toledo ¿procedía de la tradición oral o está retocada por el autor de la ensalada? Quizá sea lo primero, pero la experiencia del autógrafa de Padilla debe ponernos en guardia. También ocurren casos como este: una misma ensalada contiene cantares que de una fuente a otra van cambiando de configuración. "¡Cuándo saliréis, alba galana! / ¡Cuándo saliréis, el alba!" pasa a "¡Cuándo saldréis, el alba galana! / y a "Cuando salieros, alba galana, / cuando salieres, alba": posiblemente preferencias lingüísticas y estilísticas de los que copiaban el texto, y no variantes orales.

Las variantes que encontramos en los cancioneros poéticos y en las obras literarias en general deben sernos sospechosas en este sentido. Siempre hay que contar con la posibilidad de un retoque. Más dignas de crédito son las versiones incluidas en algunos cancioneros musicales (el de Palacio, por ejemplo) o en ciertos tratados (como el *De musica* de Salinas o el *Arte de la lengua española* de Correas), las que figuran como *incipit* de una versión a lo divino, las de las colecciones de refranes o del *Tesoro* de Covarrubias. Así la versión que este último da del siguiente "cantarcillo viejo" en 1611:

Feridas tenéis, amigo,
y duelen-ós:
tuviéralas yo, y no vos

parece preferible, porque puede ser más auténtica, a la que once años antes había ofrecido Ledesma. Y sin duda son también auténticas las versiones que registra Correas hacia 1627, con las variantes "Heridas tenéis", "Lanzadas tenéis, amor". En cambio, la variante "tenéis, mi vida" con que el cantarcillo aparece en una composición religiosa de Ledesma (y más tarde en otra de Valdivielso) podría no ser sino retoque suyo.

Esto nos lleva al problema de las versiones adaptadas a determinado contexto o propósito, principalmente el religioso. En la edición que preparo esas adaptaciones se consignan en nota. Hay casos clarísimos; digamos, el famoso "Quita allá, que no quiero, / mundo enemigo..." de Álvarez Gato; pero cuando Ledesma y Valdivielso ponen "Si queréis que os enrame la puerta, / alma mía de mi corazón...", por el *vida mía* de las demás versiones, ¿es porque querían que se viera desde el principio que en sus poemas esas palabras están puestas en boca de Cristo y dirigidas al alma? Es muy posible, pero no tenemos plena seguridad de que esa variante no existiera en la tradición oral; por lo tanto, no puede relegarse a nota.

IV. Pasamos a otro tipo de problemas. Es evidente la importancia del sistema de clasificación y ordenación de

los textos. Una selección de poesías, presentadas por lo que valen cada una individualmente, puede adoptar cualquier agrupación; para una edición destinada entre otras cosas a crear una impresión global del género habría que buscar una clasificación coherente y sistemática, que se base en un conocimiento a fondo del conjunto¹¹. Este sería el ideal. Por desgracia, al faltar ese conocimiento, cualquiera de los criterios posibles entraña un sinnúmero de problemas. Para adoptar, por ejemplo, un criterio métrico aún nos falta, en mi opinión, un enfoque adecuado de la versificación de esta poesía (cfr. *infra*), pese al estudio de Henríquez Ureña. Para una clasificación estilística o por modalidades expresivas las dificultades serían todavía mayores.

La ordenación por temas y subtemas escogida en principio para la edición crítica es quizá más realizable dado el estado actual de nuestros conocimientos, y creo que resulta interesante. Pero aun ahí hay dificultades que no he logrado resolver. Ante todo, me ha resultado imposible (o quizá indeseable) aplicar en todos los casos una clasificación temática pura, independiente de la función y del carácter de los cantares. Este último decide secciones como las de los cantares humorísticos y los sentenciosos, mientras que en las canciones asociadas con fiestas y ceremonias y en las rimas infantiles interviene ante todo la función. He empleado, pues, una clasificación mixta, lo que va en contra del ideal apuntado.

Otro problema. El principio de la economía, que se opone a la multiplicación de secciones y subsecciones no es totalmente realizable, a menos que se fueren ciertos grupitos de textos, bastante aislados de los demás por su tema, dentro de secciones que no les corresponden. Además hay poesías que parecen rebeldes a toda clasificación¹². Esto para no hablar de las poesías de

¹¹ Parto del hecho de que una clasificación con criterio folklórico es imposible para los materiales que nos ocupan: salvo pocos casos, ignoramos los usos y costumbres a los que se asociaban esos cantares. Además, ya sabemos que muchos no eran estrictamente folklóricos.

¹² Y hay aquellas en que confluyen dos o más temas, problema menos grave, que se resuelve con referencias cruzadas.

dudosa interpretación, que corren el riesgo de quedar alojadas en secciones con las que poco ó nada tienen que ver...

V. Hay que enfrentarse también a algunos problemas relacionados con el texto mismo de las poesías y con su presentación. El más importante es el de la distribución de los versos. Para esta poesía cantada, que no se atiende, en general, al cuento de sílabas, la división en versos siempre es hasta cierto punto arbitraria. En principio diríamos que hay un solo asidero firme: la rima; dos frases que riman entre sí deben escribirse en dos versos:

Que me muero, madre,
con soledade.

Es un dístico evidente, como tantos otros. Cuando el texto es más largo comienzan las divergencias de criterio: ¿dos versos?, ¿tres?, ¿cuatro? Cada una de estas posibilidades se ha empleado en la transcripción de “—Quien amores tiene ¿cómo duerme? —Duerme cada cual como puede”: ¿con qué criterios?

En general, creo que todos nos hemos regido para esto de la división en versos por una intuición un tanto caprichosa y desde luego asistemática, y más que nada por una convención gráfica que nos viene desde el siglo XV y que ha asimilado la lírica de tipo popular a los cánones métricos (y por tanto gráficos) de la lírica cortesana. Ante todo, los versos de las canciones compuestas de estribillo y glosa nunca son muy largos; el verso

Cómo lo tuerce y lava la monjita el su cabello

nos parecerá moleestamente extenso, y podemos tender a dividirlo para que se vea mejor.

Se estará de acuerdo en que este principio puramente gráfico al que nos hemos sometido sin darnos cuenta es bien deleznable y que habría que dar con un principio auténtico, con una ley o unas leyes de versificación que surjan desde dentro de las poesías de tipo popular¹³. No hemos dado aún con esas leyes.

¹³ Una observación. Paradójicamente, en esta poesía cantada, a pesar de la insoluble fusión de texto y música, el ritmo de aquel es en general

Pero pienso que como primer paso deberíamos prescindir de las convenciones gráficas, buscar sistemáticamente, en cada caso, las unidades sintácticas y rítmicas y regirnos por ellas —y por las rimas, naturalmente— para la distribución de los versos. Escribiremos entonces en dos versos “Quien amores tiene...” y en dos estos otros, que suelen dividirse en tres y cuatro:

Ya florecen los árboles, Juan,
mala seré de guardar.

Agora que soy niña quiero alegría,
que no se sirve Dios de mi monjía ¹⁴.

Creo que una vez superada la resistencia visual a los versos largos, se verá la conveniencia de un sistema de transcripción que aspira a adecuarse a las leyes particulares de esta lírica. Por supuesto, como no podía menos de ser, junto a casos muy seguros hay otros muchos dudosos. Y es que aún no sabemos bien qué es dentro de esta poesía una unidad sintáctica o rítmica: “corrían los caños, daban en un toronjil” o “¡qué tomillejo! ¡qué tomillar!”, ¿son una o dos? ¹⁵. En última instancia, a menudo intervendrá aquí también la interpretación personal, y podrá haber

independiente del de esta, como el ritmo del corazón lo es del de la respiración. Para encontrar las leyes de la versificación no habrá que atender, normalmente, a las formas musicales. Lo mismo ha observado Spanke a propósito de la poesía musical románica de la Edad Media (cfr. LE GENTIL, *La poésie lyrique espagnole et portugaise...*, tomo 2, p. 12, n. 2).

¹⁴ Hay rima en *niña-alegría*, como la hay en nuestro primer ejemplo (*tiene-duerme*). Pero existen las rimas dobles en esta poesía (cfr. “Yo que le debo al caballero”, “si no yo *dart’he* combate”, “En aquella *peña*, en aquella”), relacionadas, por cierto, con alteraciones como las que encontramos en “Que miraba la mar la mal casada, / que miraba la mar cómo es ancha y larga”. La rima no tiene, pues, por qué actuar automáticamente como divisora de versos, ni debe hacernos romper unidades sintácticas si no es necesario.

¹⁵ Y ¿qué debemos hacer con las imitaciones, posibles o evidentes, que se concibieron de acuerdo con la métrica de la poesía culta (digamos, tercetos de 8-4-8)? Si reconocemos que son pastiches, habría que respetar esa métrica y su correspondiente escritura. Pero, ¿qué si no estamos seguros? “Estas noches atán largas para mí / no solían ser así” parece ser canción antigua, y podemos dividir los versos como lo he hecho; si dudáramos de su autenticidad, ¿no deberíamos seguir la escritura de las fuentes quinientistas (en tres versos)? Me inclino a usar en los casos dudosos la distribución por unidades sintácticas o rítmicas.

divergencias de opinión. Lo importante es que procedamos a un análisis desapasionado.

VI. El establecimiento del texto nos confronta con otros problemas de índole general (además de los particulares, que no abordaré aquí). Al cantar las poesías era frecuente la repetición de palabras y de versos. Ni los poetas y editores antiguos ni los editores modernos han sabido siempre cuáles de esas repeticiones forman parte del texto poético y cuáles son externas a él. Ni nosotros lo sabemos en todos los casos.

Un poco te quiero Inés:
yo te lo diré después

aparece dos veces en un manuscrito con "yo te lo diré, diré después", reflejando quizá una repetición musical. Los autores antiguos que reprodujeron el texto con un solo *diré*, o partieron de una versión cantada que no lo repetía o quisieron extender al segundo verso el metro octosilábico del primero. ¿Podemos saber hoy si el segundo *diré* forma parte del texto mismo o no? ¿Y cómo destacar de entre el conjunto de repeticiones humorísticas el texto de este cantar que Gil Vicente incorporó a su *Farsa dos físicos*?

Estai quedo co'a mão,
frei João, frei João,
estai quedo co'a mão.

Padre, pois sois meu amigo,
quando falardes comigo,
frei João,
estareis-vos quedo,
mas estai-vos quedo,
mas estai-vos quedo co'a mão,
frei João,
estai quedo co'a mão.

Otros casos son más fáciles. Conociendo la estructura poético-musical de las canciones de tipo popular, sabemos, por ejemplo, que tras "Alta estaba la peña / riberas del río, / nace la malva en ella / y el trébol florido" deben repetirse los versos (omitidos

en la edición del *Cancionero de Upsala*) “Y el trébol florido. / Nace la malva en ella”, que se cantan después de los otros¹⁶.

Actualmente podemos saber cómo se cantaban muchas de esas poesías desde fines del siglo XV. Por supuesto, solo sabemos cómo se cantaban en las altas esferas, con los sabios arreglos polifónicos y vihuelísticos de los músicos cortesanos. Parece que nunca llegaremos a conocer los modos de ejecución folklóricos de esa época, ni los de la Edad Media. Es ese otro problema insoluble. En el terreno de la estructura de los textos con estribillo y glosa estamos irremediabilmente atados a las modas musicales renacentistas, del mismo modo que, en el terreno del texto mismo, dependemos de las modas literarias. Es importante no perder de vista esta situación.

VII. Y un último quebradero de cabeza: la ortografía. Las fuentes utilizadas comprenden, como vimos, manuscritos e impresos de dos siglos: los dos siglos en que se realiza la gran transformación fonológica del castellano. En ese período la ortografía pasa por una serie de cambios y oscila continuamente entre el intento de adaptarse a las nuevas realidades lingüísticas, la conservación de viejos hábitos y ciertas modas gráficas independientes de unas y otros. Y eso no es todo: para algunas fuentes (el *Cancionero* de Horozco o el *Manojuelo* de Lasso de la Vega, digamos) ha habido que utilizar ediciones tardías que modernizan la ortografía. Como se ve, la situación es compleja: mucho más que para la edición de una sola obra o de un solo autor de la época, y ya es decir.

Había tres soluciones posibles: o la modernización total (por ella había optado yo al principio), o la fidelidad plena a la ortografía de cada fuente, o una normalización. Esta última podía ser una buena solución. Pero ¿con qué criterio se aplicaría? ¿Atenerse a los hábitos ortográficos más comunes? ¿Pero, más comunes cuándo? ¿En la segunda mitad del siglo XV, en la primera o segunda del XVI, en la primera del XVII (suponien-

¹⁶ Cfr. *NEFH*, XII (1958), 301-334, en especial § 6 y notas 10, 18, 21, 27, y *NEFH*, XIII (1959), 362, n. 4.

do que pudiéramos hacer esos cortes)? En cualquier caso cometeríamos una arbitrariedad, y por lo demás no daríamos una idea cabal de la pronunciación. Más valor podía haber tenido, en este sentido, una adecuación de la ortografía a la realidad fonológica del lugar y del momento en que por primera vez se puso por escrito cada texto, reflejando así la forma en que se pronunció, siquiera en una fase de su transmisión o —en el caso de las imitaciones tardías— la pronunciación que le daba su autor o su copista. Pero fuera de que, como vimos, desconocemos la fecha exacta de muchas fuentes, ignoramos también el lugar de proveniencia de la mayoría de ellas y, por si fuera poco, andamos todavía atrasados en la cronología de varias mutaciones fonéticas y fonológicas. De modo que ningún tipo de normalización era realmente deseable o practicable para esta clase de materiales.

La solución escogida al final, en vista de la índole de la edición, fue la conservación en el texto base de las grafías encontradas en las fuentes, pero sin indicar en el aparato de variantes las puramente ortográficas¹⁷. El resultado es, por supuesto, un mosaico de ortografías. Aun así, y con todos los problemas de fondo y forma que supone esta edición, confío en que ella permitirá llegar a una mejor comprensión de la antigua lírica de tipo popular, tan admirada y tan poco conocida.

MARGIT FRENK ALATORRE

El Colegio de México

¹⁷ Ni siquiera las que pueden haber correspondido a diferencias fonológicas, puesto que rara vez tenemos la seguridad de que realmente existiera, en ese momento y en ese lugar, tal correspondencia. Las únicas grafías alteradas en el texto son las que no corresponden a ningún uso corriente en España durante ese período: la *k* de Correas y su empleo de *ge*, *gi* por *gue*, *gui*, o las grafías italianizantes de ciertos manuscritos copiados en Italia.

HACIA LA POLÍTICA DE DIOS

I

Política de Dios. No es imposible que, como vagamente se ha afirmado, la frase circulara en los memoriales que exhortaban a Felipe III¹ (tal vez ya a Felipe II) a la santa obra de desterrar a los moriscos². No menos viva se nos muestra, en tiempos del Prudente, la fórmula complementaria: tiranía de Satanás. Falsa religión, herejía, idolatría, todos son medios de que Sata-

¹ Cfr. CRISTÓBAL DE CASTRO, *Felipe III*, Madrid, 1944, p. 117: "Perseverando en esa que el señor Juan de Ribera, Patriarca de Antioquía, calificara de *política de Dios*, dio orden el Rey cristiano de constituir... una Junta de doctores que emitiese dictamen sobre el debatido asunto de los cristianos nuevos..." (véase también p. 115). Al comienzo del mismo libro, p. 9, se caracteriza sin más ni más el gobierno de Felipe III con estas palabras: "Príncipe cristiano, dirige el más grande Imperio de la Tierra con la política de Dios". Con muy otra precisión y alcance, es justamente don Ramón Menéndez Pidal quien contrasta ciertos aspectos del pensamiento político de Cervantes con los desaforados planes y profecías de Tommaso Campanella (reléase el prólogo de don Ramón a JOSÉ ANTONIO MARAVALL, *El humanismo de las armas en don Quijote*, Madrid, 1948; la referencia a los "sueños" de Campanella, en la p. XI). Acerca de la adulatoria exaltación con que el fraile calabrés hace de España la evidente cabeza de la Monarquía universal, compárese "Sobre Quevedo y su voluntad de leyenda", en *Filología*, VIII (1962), *Homenaje a María Rosa Lida de Malkiel*, 277-279. Campanella habla de la *politia* como transmitida al hombre por Dios mismo, "Deus ipse Politiae author" (*De Monarchia Hispanica*, XIX; cito por la "editio nouissima aucta et emendata...", Amsterodami, apud Ludonicum Elzevirium", 1653, p. 158).

² Ya se sabe cuán anteriores a la efectiva expulsión de 1609 son los debates y decisiones en esta materia. "En 1581 —precisa Boronat— ya tenía resuelto la Junta de Lisboa, y por medios eminentemente coercitivos, lo que aconsejó el Beato a Felipe III en 1602" (PASCUAL BORONAT Y BARRACQUINA, *El B. Juan de Ribera...*, Valencia, 1904, p. 123; cfr., del mismo autor, *Los moriscos españoles y su expulsión*, Valencia, 1901, tomo 2, p. 34). Política divina, para Ribera, en el amplio sentido que es de esperar. Los moriscos merecen la expulsión por ser no solo "herejes pertinaces, dogmatistas", sino además "traidores a la Corona Real" (*apud BORONAT, Los moriscos...*, tomo 2, p. 39).

nás se vale en su guerra personal contra España. Cuenta Baltasar de Porreño que, habiendo Felipe II enviado religiosos españoles a predicar la fe en los reinos de Congo y Angola,

y embarcándose en el año de 1582 cinco religiosos, carmelitas descalzos, para los reinos de Etiopía, su nave, llamada San Antonio, encontró con la nao Chagos, y della fue anegada (cosa que raras veces o nunca acaece), y sabiendo su Majestad, dixo ser esto señal de que se había de hacer gran fruto en aquellos reinos, pues tanto le pesaba al demonio, que procuraba impedir esta jornada, en que perecieron los religiosos y otros, y fue así que después se alistaron otros religiosos para esta jornada; y, entre ellos, fray Francisco y fray Diego del Sacramento, carmelitas descalzos, hicieron tanto fruto, que alumbraron con la luz del Santo Evangelio las ánimas de los moradores de aquellas tierras que estaban cautivas debajo de la tiranía de Satanás³.

Los *Discursos* del “ilustre toledano” Gómez Dávila habrán de denunciar la nefasta tolerancia de los “buenos y católicos cristianos”, capaces de consentir que por tantos años viviesen en España gentes “que entregaran sus almas al demonio cada día”. Y no hay por qué temer la despoblación de esas tierras, insiste Gómez Dávila, “aduciendo los ejemplos de Dios contra Satán y sus sectarios en el cielo y contra los prevaricadores que merecieron el diluvio universal en tiempo de Noé”⁴. Es natural, por otra parte, que el lenguaje literario más ceremonioso siga combinando cielo y tierra para exaltar la inigualable política de la Iglesia. Cuando en 1626 versifique Góngora sus felicitaciones al flamante cardenal don Enrique de Guzmán, le anunciará:

Tú en tanto esclarecido...
dignamente scrás hoy agregado

³ *Dichos y hechos del Rey D. Felipe II* [Cuenca, 1628], ed. A. GONZÁLEZ PALENCIA, Madrid, 1942, pp. 98-99.

⁴ Cfr. BORONAT, *Los moriscos...*, tomo 2, pp. 61-62 y 64. Si en los dos libros de Boronat hay prejuicio, o acaso involuntaria distorsión, en lo que toca a su modo de escoger y presentar los datos disponibles, es siempre en favor de la expulsión de los moriscos. El panegirista de Juan de Ribera llega a exclamar, contra los que hoy censuran el papel del Beato en la patriótica medida: “¡Pocos dedos de enjundia de cristianos viejos tendrán sobre su corazón los que osen calumniar las acciones de aquel varón ilustre...!” (*El B. Juan de Ribera...*, pp. 111-112).

al Colegio sagrado...
 ¡Oh cuánta beberás en tanta escuela
 religión pura, dogmas verdaderos,
 gobierno prudencial, profundo estado,
 política divina! ⁵

En todo caso, los títulos y subtítulos que pone Quevedo a su doble tratado, así como sus dedicatorias y prólogos y sus muchas referencias a lo que el escritor piensa de sí y de su obra, de su autoridad y de sus propósitos, sitúan la *Política de Dios* en una familia literaria bien conocida. Solo que, dentro de ella, la exaltan al máximo.

Sin llevar las cosas a tal extremo, los panegiristas de Quevedo apuntan hacia el mismo blanco. Don Lorenzo Vanderhamen y León sabe escoger bien sus elogios cuando señala, de entre las perfecciones de la obra, aquellas que mejor subrayan la piedad católica de su autor. Don Lorenzo felicita a su amigo por ese pisar sobre seguro. Si hay mala y buena razón de estado, la de don Francisco, extraída del Nuevo Testamento, es la mejor de todas. Que los lectores curiosos de “ciencia real o política” confíen pues cabalmente en Quevedo, muy distinto de aquellos tratadistas que, teniendo al alcance de la mano el perenne y vivífico manantial del Evangelio, prefieren “acudir a los charcos y arroyuelos, a un Platón, a un Aristóteles y otros semejantes” ⁶. Pero lo cierto es que en la *Política de Dios* no faltarán las ocasionales referencias a “charcos y arroyuelos” como Homero, Ovidio, Juvenal o Séneca ⁷, y que entrarán asimismo en buen número, con las citas de los Evangelios, las del Antiguo Testamento ⁸, y que de él (Proverbios, Eclesiastés y Sabiduría) tomará Quevedo los cuatro poderosos epígrafes iniciales ⁹. Y poderosamente —no con pura entonación evangélica— engola Quevedo su propia voz

⁵ *Obras completas*, ed. J. e I. Millé y Giménez, Madrid, 1956, p. 606.

⁶ “A don Francisco de Quevedo Villegas...”, en *Política de Dios...*, ed. J. O. Crosby, Madrid, 1966 (abreviaré *Política*; es el texto que aquí sigo, con uno que otro retoque de grafía y puntuación), p. 33.

⁷ Véanse las elocuentes tablas y aclaraciones de Crosby, “Citas eruditas”, en *Política*, pp. 515-540.

⁸ Crosby, “Citas bíblicas”, en *Política*, pp. 473-512.

⁹ *Política*, pp. 37-38.

cuando se dirige a los reyes, unas veces en sentido estricto, otras en el más amplio de 'supremos gobernantes', incluidos los de la Iglesia:

A los hombres que, por el gran Dios de los ejércitos, tienen con título de reyes la tutela de las gentes:

PONTÍFICE,
EMPERADOR,
REYES,
PRÍNCIPES,

A vuestro cuidado, no a vuestro albedrío, encomendó las gentes Dios nuestro Señor, y en los estados, reinos y monarquías os dio trabajo y afán honroso, no vanidad ni descanso. Si el que os encomendó los pueblos os ha de tomar cuenta dellos, si os hacéis dueños con resabios de lobos, si os puso por padres y os introducís en señores, lo que pudo ser oficio y mérito hacéis culpa, y vuestra dignidad es vuestro crimen; con las almas de Cristo os levantáis¹⁰, a su sangre y a su ejemplo y a su doctrina hacéis desprecio; procesaros han por amotinados contra Dios, y seréis castigados por rebeldes...¹¹

Pocos años antes, el agustino Juan Márquez, el del *Gobernador cristiano*, recordaba en su prólogo "Al lector": "Siempre ha parecido la mayor dificultad del gobierno cristiano el encuentro de los medios humanos con la ley de Dios..."¹² Y evocaba la figura de un gobernante cristiano de carne y hueso, el duque de Feria, que lo había incitado a escribir su libro. Libro atento a lo práctico y terreno del menester político; no un alegato más contra Maquiavelo¹³ ni un tratado de "sola especula-

¹⁰ Creo que el sentido pide más bien esta puntuación, como la que hallamos ya en Fernández-Guerra, ed. de Madrid, 1867, tomo 1, p. 23, y en la de la *Bib. Aut. Esp.*, tomo 1, pp. 43-44.

¹¹ "Prefación" de la primera parte, en *Política*, p. 38.

¹² *El gobernador cristiano deducido de las vidas de Moisés y Josué, príncipes del pueblo de Dios*, por el maestro Fr. Juan Márquez, de la Orden de San Agustín, catedrático de vísperas de Teología de la Universidad de Salamanca. Dirigido a don Gómez Suárez de Figueroa y Córdoba, duque de Feria... En Salamanca, por Francisco de Cea Tesa, año 1612, fo. 4.

¹³ Bien pudieran algunos de esos refutadores —se nos dice luego (*ibidem*)— haberse guardado para sí sus desahogos. Porque, con tanta balumba de refutaciones, no se logra otra cosa que favorecer la difusión y nombradía del florentino.

ción”, sino un cuerpo de doctrina que, bien sumergido en el ambiente de los recursos prácticos, “tocasse las cosas con la mano... y advirtiese hasta dónde se podrán usar sin ofensa de la Religión” (*ibidem*). Y Fr. Juan Márquez se pone a la obra: a buscar en las Escrituras, y principalmente en tan “vivos ejemplos de prudencia cristiana” como Josué y Moisés¹⁴, esos casos palpables que puedan aleccionar a los príncipes del actual pueblo de Dios —España— y a sus servidores. Y a buscarlos en forma que convenga a las necesidades humanas, demasiado humanas, de los españoles de hoy. Por lo pronto ¿cómo no cristianar cuidadosamente a Moisés, explica fray Juan, cuando hay en España quienes siguen adorándolo? El religioso quiere oponer al príncipe de Maquiavelo y a su ateística razón de estado los príncipes de Israel, por mucho que le cueste volverlos a lo católico.

Pero no es fácil que Moisés, aun cristianado, pueda entrar libremente en la grave obra doctrinal de un don Francisco de Quevedo y Villegas, que en su lista alfabética de las “Cosas más corrientes en Madrid y que más se usan” incluye una sarcástica referencia a los “judíos de crucifijo y sin Moisés”¹⁵. Y para el extremismo de un Quevedo, y para su prisa y su retórica, ¿no es demasiado especulativo, tímido y lento el escudriñar laboriosamente la Biblia, aducir con respeto y precisión tanto padre de la Iglesia, tanto moderno comentarista, español o forastero, y —peor aún— tanta divergencia de opiniones respetables, tanta duda no resuelta? La impaciente *Política de Dios* afirmará su valentía dando un paso decisivo más allá, o más arriba. Que la envidia rebaje cuanto quiera —nos explica el autor— las intenciones de su libro. Nunca podrá hacer mella en su soberana

¹⁴ Fo. 4v. Moisés y Josué en primer término, pero no faltan otros personajes. Y tampoco fray Juan se contenta con el manantial bíblico; tampoco él evita los “charcos y arroyuelos” de Vanderhamen. *El gobernador cristiano* abunda en citas de Aristóteles, Plutarco, Aulo Gelio y Dion Crisóstomo; de Cicerón, Virgilio, Horacio, Lucano, Columela, Séneca, Tito Livio y Tácito; de Quinto Curcio, Valerio Máximo y Diógenes Laercio; de San Pablo, Josefo, Tertuliano y San Jerónimo; de San Gregorio Nacianceno, Teodoreto y San Agustín; de San Isidoro, Beda y Santo Tomás, sin contar el erudito (“autor curioso”, p. 81a) fray Antonio de Guevara, y Soto, Suárez, Bañez, Luis de Molina, el cardenal Baronio...

¹⁵ *Obras satíricas y festivas*, ed. J. M. Salaverría, Madrid, 1924, p. 125.

validez, porque en esas páginas Dios mismo aconseja y predica a través de don Francisco de Quevedo y Villegas. Desde la portada de la primera parte¹⁶, dos imponentes epígrafes latinos subrayan la base inquebrantable de la obra, con palabras de San Pablo y del propio Jesús. En primer lugar, la *Epístola a los corintios*, III, 10-11: "Que cada cual mire bien sobre qué edifica; porque nadie puede poner otro fundamento que el ya puesto: Jesucristo"; luego, el Evangelio según San Juan, XIII, 15: "Porque os he dado ejemplo para que, tal como yo he hecho con vosotros, así hagáis vosotros también". Gobierno de Cristo.

Una cosa es, desde luego, proponer genéricamente la piadosa imitación que debe guiar al príncipe cristiano, y otra bien diversa el entrar en pormenores de observación, crítica y consejo. Si ya no es fácil para el teólogo Quevedo situar con precisión a Cristo Rey en el cuadro general de una cristología coherente, lo es aun menos combinar los rasgos del rey con los del Rey, los de Su Majestad Católica con los de Cristo. La composición misma de la *Política de Dios* ofrece como una imagen de esta difícil dualidad. Quevedo se esfuerza, con buscada solemnidad eclesiástica, en afirmar el paralelo, y en disimular los saltos y costurones de su discurso, a lo largo de un irregular comentario en que la historia y la experiencia pugnan por entrelazarse tanto con la sabiduría bíblica como con la profana y pagana. Espinosa tarea. Por lo pronto, toda explícita imitación de Cristo impuesta al monarca terreno (y en la España de los Austrias ¿en qué otro monarca pensar si no en el consagrado al "aumento de la honra y fe de Jesucristo Nuestro Señor"?¹⁷) acerca peligrosamente el Modelo al pobre mortal que debe imitarlo, y para Quevedo no

¹⁶ Véase *Política*, frente a p. 26.

¹⁷ Juan Pablo Mártir Rizo, en su *Norte de príncipes*, Madrid, 1626, cap. IV. Cito por la ed. de JOSÉ ANTONIO MARAVALL, Madrid, 1945, p. 27. Allá lejos, la imagen del perfecto monarca (¿el Emperador?) de Alfonso de Valdés, comentada por BATAILLON: "El buen príncipe es imagen de Dios, como dice Plutarco, y el malo, figura y ministro del diablo. Si quieres ser tenido por buen príncipe, procura de ser muy semejante a Dios, no haciendo cosa que Él no haría" (*Erasmus y España*, trad. A. Alatorre, México, 1966, p. 402). Compárese OTIS H. GREEN, "La dignidad real en la literatura del Siglo de Oro", *RFE*, Madrid, XLVIII (1965), 240: "Un siglo después haría Quevedo la misma recomendación en su *Política de Dios*..."

hay modo de llevar a cabo la aproximación sin caer en sutilezas y malabarismos.

II

Es natural que abunden en estrategias tales los escritores que se acercan interesadamente a los poderosos para ofrecerles sus tratados *de regimine principum*. En Quevedo, la adulación se combina con la habitual arrogancia y con el impulso agresivo que tan a menudo y con tanta intensidad se manifiesta en sus prólogos y dedicatorias. Hasta allí donde se retracta de cuanta afirmación suya disuene de las de la Iglesia, allí donde protesta que todo lo ha escrito “con pureza de ánimo, para que aproveche y no escandalice”, no puede reprimir su ímpetu de desafío y acometimiento: “...si alguno lo entendiere de otra manera, tenga la culpa su malicia, y no mi intención”¹⁸. En el texto mismo de la *Política*, la soberbia aparece tamizada a menudo por la necesidad de dirigirse al rey con palabras algo más humildes y lisonjeras, pero el tono y ademán generales son de osadía, de valentía, y el lenguaje todo, un reiterado alarde de franqueza: una variación más sobre el tema de “No he de callar” y de “¿No ha de haber un espíritu valiente?”, tan habituales en Quevedo¹⁹. En su *Epístola satírica* podía el censor de las *costumbres presentes de los castellanos* lisonjear a Olivares, inminente restaurador de la virtud antigua, invocando su propio derecho de proclamar la “verdad desnuda” (pecado y escándalo en otros tiempos), como que el Conde y Quevedo saben muy bien que la

¹⁸ *Política*, p. 131.

¹⁹ Y tan próximos a sus modelos latinos. “¿Siempre se ha de sentir lo que se dice? / ¿Nunca se ha de decir lo que se siente?” Es lo que repetirá a su manera don Diego de Saavedra Fajardo: “Feliz aquella [república] donde se puede sentir lo que se quiere y decir lo que se siente” (*Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas*, en *Obras completas*, ed. A. GONZÁLEZ PALENCIA, Madrid, 1946, p. 233a). Como que Saavedra y Quevedo se limitan —medido el uno, gesticulante el otro— a evocar una frase de las *Historiae* (I, 1) de Tácito, la misma que la Junta revolucionaria de Buenos Aires (¿o su secretario Mariano Moreno?) adoptará como epígrafe para su *Gaceta*, desde el primer número, 7 de junio de 1810: “Rara temporum felicitate ubi sentire quae velis et quae sentias dicere licet”.

Verdad es Dios. Cabía así que la recia doctrina se trasmitiese al auditorio sin que el censor de la moral ambiente se arriesgara demasiado. En la *Política de Dios* llega Quevedo a instruir y sermonear nada menos que a Felipe IV, como arrogándose derechos de infalible teólogo y predicador, ya que no de profeta bíblico. “Nos parece escuchar —ha dicho Ernest Mérimée— la voz del orador sagrado que desde lo alto del púlpito deja caer estas palabras...”²⁰

Ya se dirija al rey, ya al valido, ya al hombre de armas, todos en lucha contra la tiranía del demonio, el escritor consejero debe incitarlos a la acción más eficaz, aunque en ella haya que recurrir a indispensables astucias y violencias. Cuando Vanderhamen alaba la *Política de Dios* como libro que completa y corona los de su género, tiene muy a la vista *El gobernador cristiano*; del prólogo de fray Juan Márquez “Al lector” toma literalmente la frase introductoria, la del difícil “encuentro de los medios humanos con la ley de Dios”, y de la carta, fechada en 1604, del duque de Feria a su pariente el P. Márquez, la noticia de que ya el duque de Sessa había pedido al maestro Luis de León (agustino, como Márquez) un “libro de los estados”, semejante a ese que el duque de Feria propone a fray Juan. Hombre tan eminente como fray Luis lo hubiera hecho bien, qué duda cabe; pero no le alcanzó la vida para realizar la empresa²¹. Si hemos de juzgar a fray Luis de León por las páginas de po-

²⁰ *Essai sur la vie et les oeuvres de Francisco de Quevedo*, Paris, 1886, p. 221. Mucho antes de Mérimée, un crítico español observaba, acerca de la *Política de Dios*, y con imagen no muy distinta: “Sabía [Quevedo] que en su tiempo la voz de la religión ejercía tan fuerte como saludable imperio en el entendimiento y corazón de los españoles... y por esto juzgó que era lo más a propósito dar a su lengua la dignidad del sacerdocio, y revestirse, por decirlo así, del hábito de predicador, para que las verdades políticas penetrasen en los oídos del indolente monarca como deducción legítima de las verdades del Evangelio” (TOMÁS AGUIRÓ, “Quevedo como escritor político”, *La Fe. Revista religiosa, política y literaria*, Palma [1844], 216).

²¹ *Política*, p. 33; *El gobernador...*, fo. 6. En la versión que de lo ocurrido da Vanderhamen, a los nombres de fray Luis y fray Juan se agrega el de fray Marco Antonio Camos. Y tanto acerca de Márquez como de Camos se dice, con retintín desdeñoso, que erraron el camino: “se divirtieron de manera que no consiguieron lo que se pretendía, aunque escribieron con elegancia y gran noticia de todo género de letras”. Quien ha llegado cabalmente a la meta es Quevedo.

lítica divina y humana que sí nos ha dejado, y aun suponiendo que le tentara proyecto de algún modo comparable con los llevados a cabo por fray Juan y don Francisco, de lo que no cabe duda es de que el resultado habría sido bien diverso, difícil de encuadrar entre estas políticas de encargo, o entre aquellas —no esencialmente distintas— que tal o cual autor, sin encargo expreso, fragua por propia iniciativa para hacer méritos en la corte.

El gobernante práctico y el *clerc* que escribe a su servicio se prestan mutuo estímulo y apoyo. Al adulator le toca subrayar que el gobernante cristiano no debe perderse en nimios escrúpulos de conciencia, ni tampoco, desde luego, en generosidades imprudentes. Si Dios —había razonado fray Juan de Santa María— se comunica, se da, se entrega en sacrificio a los hombres para que estos puedan luego ascender a su altura, ¿no debe el buen rey imitarlo? ²² Quevedo tiene graves reservas que oponer. Cuidado con remedar rastaramente, ajustándola a la medida del mundo, tan absoluta e inefable Liberalidad. En este valle de lágrimas, la caridad real debe empezar por el rey mismo, que es no solo el más sacrificado servidor de su reino, sino además el primer pobre, el que imita a Cristo hasta en no tener “donde inclinar la cabeza” ²³. Ya Juan de Mariana, hombre de muy otro temple y propósitos que don Francisco, advierte que el príncipe no se ganará la voluntad de las gentes prodigando dádivas, pues los seres humanos —añade el sagaz, desengañado jesuita, con palabras no indignas de Tácito o de Maquiavelo— se mueven antes por esperanza que por gratitud. Quienes prosperan por merced del monarca no suelen permanecer fielmente junto a él. Y el P. Mariana explica, sin arrequives retóricos: “cuando han engrosado mucho, luego tratan de retirarse a sus casas” ²⁴. Quevedo combina con el comentario más agudo y retó-

²² Cfr. MONROE Z. HAFER, *Gración and Perfection. Spanish Moralists of the Seventeenth Century*, Cambridge, Mass., 1966, p. 26.

²³ Lucas, IX, 58; *Política*, p. 81.

²⁴ *Tratado y discurso sobre la moneda de vellón que al presente se labra en Castilla, y de algunos desórdenes y abusos, escrito por el padre Juan de Mariana en idioma latino y traducido en castellano por él mismo*,

rico de las Escrituras sus avisos de prudente economía. “Ni para los pobres se ha de quitar al rey”: así se titula el capítulo V de la primera parte²⁵, y Judas —en particular el del Evangelio según San Juan—, Judas que pasa de “despensero” a “consejero de hacienda”²⁶, es en estas páginas ejemplo máximo de quien, bajo pretexto de dar a los pobres, quita al Rey: del ministro a quien mueve, no la caridad, sino la codicia (Juan, XII, 6). “...No hay necesidad más legítima que la del buen rey...; y quien pone al rey en mayor necesidad, destruye el reino”²⁷.

Muy ingenuo, pues, sería ver en la *Política* de Quevedo la obra de un español que ha puesto toda su esperanza en que baje del cielo a la tierra la justicia de Jesús para remediar las graves fallas de los gobiernos humanos. Si este esquema conviene en alguna medida a otros escritores españoles (y no españoles) quizá más religiosos que Quevedo, en el caso de la *Política de Dios* será mejor, en cambio, evitar toda caracterización que la acerque demasiado al pensamiento de un fray Luis y sus *Nombres de Cristo*. Hay mucho que distinguir, rechazar y escoger en el ámbito de la política puramente humana —sea esto lo que fuere— y hay muchas maneras de ver la justicia divina y, en especial, su descenso a la tierra, su aplicación en la dura circunstancia de entonces. Guardémonos de generalizar a base de tal o cual cita aislada, y comprobaremos que ni siquiera en Quevedo es uno solo el modo de concebir el fracaso de los gobiernos terrenales, y que lo que a ellos opone no es ninguna clara esperanza personal en la justicia de Cristo.

en *Obras del padre Juan de Mariana*, II, *Bib. Aut. Esp.*, Madrid, 1872, pp. 591b-592a.

²⁵ *Política*, p. 59. Quevedo pone ambiguamente, a continuación de ese título, “Ioan., XII”, y el lector puede pensar que esas son en efecto palabras del Evangelista. No hay tal cosa, sino que es en Juan, XII, 1-8 donde se narra la historia de Jesús y María de Betania, del unguento derrochado y las protestas de Judas. Pasaje que cita Quevedo en latín al comienzo de su capítulo V y que glosa luego con su acostumbrada libertad.

²⁶ *Política*, p. 60. Cfr. “Dos Sueños de Quevedo y un prólogo”, *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Nimega, 1967, pp. 96-100.

²⁷ *Política*, p. 60.

Desde lo alto de su púlpito, el predicador reitera sus méritos y sus privilegios excepcionales: “Yo, . . . que empecé el primero a discurrir para los reyes y príncipes por la vida de Cristo . . .”, “Yo (como el camino que sigo es nuevo) no puedo valerme de otro intérprete que de la consideración de la vida de Cristo”²⁸. Y el sermón de Quevedo asciende al cielo y desciende a lo peor de la tierra con un inigualable desenfado. ¡Cuánta libertad le da el discurrir por la vida de Cristo! No hay mejor ocasión para lucir sus múltiples habilidades. El párrafo de lenta pedagogía contrasta con los alardes de condensación (si en los *Sueños* el tirano es “peste real” y “grandeza coronada de vicios”²⁹, en la *Política*, el primer rey, Saúl, resulta para sus súbditos un “açote coronado”)³⁰, el laconismo y conceptismo insistentes alternan con arquitecturas complejas y con espectaculares retahílas³¹, el aforismo certero con un afán pueril de lucir difíciles

²⁸ Pp. 141 y 241.

²⁹ “El alguacil endemoniado”, en *Obras completas*, ed. F. BUENDÍA, tomo 1: *Obras en prosa*, Madrid, 1961, p. 137b.

³⁰ *Política*, p. 153.

³¹ Baste recordar el frenesí con que se comentan las palabras de Jesús al Bautista, “Así conviene que cumplamos nosotros toda justicia” (Mateo, III, 15): “Santísimo Padre, ¿cómo? ¿Que ni en el encarnar, ni en el nacer, ni en el morir, ni en el resucitar dixesse que cumplía *toda justicia*, y aquí lo dixesse, cuando él es bautizado de Juan, y Juan dé? ¿Qué hay aquí de *justicia*? ¿Cómo se cumple *toda justicia* donde el hecho es sacramento, donde no hay puchlo? Río era, y no tribunal, en el que estaban. Esta vez el agua del Jordán vidriera es de toda la justicia de Dios, de *toda*, y cumplida en *todo*. Dexar el rey su casa y su ciudad por el bien de sus reinos, *justicia es*; buscar el criado que no se halla digno de desatar la correa de su zapato, *justicia es*; humillarse por salvar los que tiene a cargo, *justicia es*; desnudarse por los que han menester su desnudez, *justicia es*; rehusar Juan levantar la mano sobre la cabeza de su Señor, aun para bendecirle, *justicia es*; estorbar que aun en el desierto el silencio de las peñas y la fuga del agua y el ruido le vean más alto que su Señor, *justicia es*; mortificarse el criado con la obediencia en tan altos favores, *justicia es*; autorizar el rey los despachos de tan grande ministro con tan prodigiosa demostración, *justicia es*; que el rey passe por lo que ordena que passen todos, *justicia es*; que el príncipe, para introducir el remedio de los suyos, no repare en desnudarse do la majestad ni en humillarse, *justicia es*; que empiece por sí mismo la ley que quiere dar a todos, *justicia es*; que use del remedio que da, *justicia es*, pues aunque no le ha menester para la disculpa, le ha menester para el exemplo” (*Política*, pp. 252-253). Para estos y otros rasgos de la *Política*, véase el citado *Gracián and Perfection*, de HAFTER, y en especial su nota, anterior al libro, “Sobre la singularidad de la *Política de Dios*”, *RRFH*, XIII (1959), 101-104.

lecturas. En el capítulo III de la primera parte, enseña Quevedo qué es la justicia, la igualdad en la distribución de premios y castigos: “una constante y perpetua voluntad —concluye— de dar a cada uno lo que le toca”; pero tan modestas y resabidas explicaciones no pueden bastarle, y “para mayor claridad” debe agregar al punto: “Llámase *idiopragia*, porque sin mezclarse en cosas ajenas, ordena las propias; *aprosopolepsia*, cuando no haze excepción de personas”³².

“El árbol se despoja de sus flores”, decía en alabanza de don Francisco la aprobación del P. Pedro de Urteaga³³. Para el lector amigo, las bromas juveniles de Quevedo, sus juguetes de la niñez —como habrán de llamarse los que él reúna en 1629—, ceden ahora el paso a una sobria gravedad. Las flores de los *Sueños*, las de ese *Buscón* leído y celebrado aun antes de imprimirse, las de tantas travesuras en verso, dan por fin su fruto de sabiduría madurada en breves años y aplicada por fortuna a las más altas cuestiones de moral y política.

Pero, en otro sentido, el árbol permanecía idéntico, tan frondoso como antes. Mal podía el lector hallar despojamiento alguno en las declamaciones, sorpresas y serpenteos de esta prosa doctrinal. Si comparamos, por lo que toca a la marcha de temas e ideas, la *Política de Dios* con la *Política española* de fray Juan de Salazar, publicada unos años antes³⁴, lo que en primer término resalta es la ordenada, pareja, fluida exposición del benedictino. Y no porque, para él, la política de Dios difiera mucho de la de España. Todo su libro pretende trazar minuciosamente, en un estilo que suena con frecuencia a mítico-geométrico, las vidas paralelas de los dos pueblos sacerdotales, y demostrar así

³² *Política*, p. 52. Véase, acerca de esas dos palabras griegas y su utilización por Quevedo, la extensa y eruditísima nota de Crosby, pp. 522-523. Sobre el griego de Quevedo, comp. MARÍA ROSA LIDA, “Para las fuentes de Quevedo”, *RFH*, I (1939), 369-375; EMILIO CARILLA, *Quevedo (Entre dos centenarios)*, Tucumán, 1949, pp. 69-70, y principalmente SYLVIA BÉNICHOU-ROUBAUD, “Quevedo helenista (El *Anacreón castellano*)”, *NRFH*, XIV (1960), 51-72.

³³ En *Política*, p. 29.

³⁴ Madrid, 1619.

que España es, para Dios mismo, el “pueblo escogido en la ley de gracia, como lo fue el electo en tiempo de la cserita”³⁵. No hay fórmula breve con que pueda apresarse en cambio el discurrir de Quevedo, tan enfático y, al mismo tiempo, tan fluctuante e imprevisible. Dentro de la relativa unidad del asunto, su tratado se multiplica en una selva o silva de varia lección. Y de varia elocuencia. “Silva de discursos sagradamente políticos”: tal es, en efecto, la imagen escogida por Esteban de Peralta, calificador del Santo Oficio, en elogio de la *Política de Dios*³⁶. A través de los siglos, obras de esta naturaleza se muestran particularmente frágiles. Bien podemos comprender que el joven y extremoso Jorge Luis Borges de 1924, el del agudo “Menoscabo y grandeza de Quevedo”, invierta, achique, caricaturice la metafórica sentencia de Peralta: que vea en la *Política de Dios*, no una selva sagrada, sino solo “un largo y enzarzado sofisma”³⁷.

RAIMUNDO LIDA

Harvard University

³⁵ Enunciado de la “Proposición cuarta”; cito por la ed. de M. HERRERO GARCÍA, Madrid, 1945, p. 73.

³⁶ En *Política*, p. 351. Silva donde el orador, de puro ingenioso y verboso, acaba a veces por parcerse a su propio don Pablos de Segovia. Recuérdense los juegos del buscón a base de la palabra *terciopelo*, que con tanta justeza ha destacado WILLIAM L. FICHTER, poniéndolos en documentadísima relación con parecidos retruécanos de la *Premática del tiempo* y de Lope (“Lope de Vega an Imitator of Quevedo?”, *MPh*, XXX, [1932-1933], 141-146, y su edición de *El sembrar en buena tierra*, de Lope, New York-London, 1944, p. 205). Pablos relata cómo respondió a las dos tapadas que, junto a la tienda en que el pícaro fingió trabajar, le preguntaron si había en ella buen terciopelo: “Yo empecé luego, para trabar conversación, a jugar del vocablo, de *tercio* y *pelado*, y *pelo* y *apelo* y *pospelo*, y no dejé güeso sano a la razón” (cito por *La vida del buscón llamado don Pablos*, ed. F. LÁZARO CARRETER, Salamanca, 1965, p. 182).

³⁷ *ROcc*, VI, 250. BORGES incluyó luego el artículo en sus *Inquisiciones*, Buenos Aires, pp. 39-45. Nuestra cita, en p. 40.

“EL LIBRO INFINIDO” DE MARÍA ROSA LIDA DE
MALKIEL:
JOSEFO Y SU INFLUENCIA EN LA LITERATURA
ESPAÑOLA

A excepción de unos pocos lectores de gusto muy refinado y de horizontes excepcionalmente amplios, que saben apreciar un trabajo de filigrana como *La defensa de Dido en la literatura española*, la mayoría de los hispanistas opina que las tres contribuciones más sólidas y presumiblemente duraderas que dejó María Rosa Lida de Malkiel son su tesis de doctorado sobre Juan de Mena; el conjunto de sus pesquisas —que ansiamos ver reunidas pronto en un solo tomo— sobre su poeta predilecto, Juan Ruiz; y el monumental libro póstumo, *La originalidad artística de “La Celestina”*. Por extraño que parezca, ninguno de estos trabajos tan acicalados y tan mercedamente admirados corresponde al proyecto de investigación que más entusiasmaba a María Rosa. De haberse realizado hubiera constituido su aportación más personal, el que reflejaba todos sus intereses de historiadora objetiva y a la vez correspondía de modo muy íntimo al subsuelo emotivo de sus indagaciones. Este libro condenado a quedar inédito tanto tiempo, en el que ella trabajó —casi ininterrumpidamente— a lo largo de varios años, quizás entre 1937 y 1943, y cuyos borradores aprovechó luego para unos exquisitos artículos que sí salieron (casi todos ellos en misceláneas de homenaje).¹

¹ “La métrica de la Biblia: Un motivo de Josefo y San Jerónimo en la literatura española”. *Estudios Hispánicos: Homenaje a Archer M. Huntington* (Wellesley, Mass.: Wellesley College, 1952), pp. 335-359.

“Josefo en la *General Estoria*”. *Hispanic Studies in Honour of I. González Llubera*, ed. F. Pierce (Oxford, 1959), pp. 163-181.

había de titularse —así lo decretó ella misma en 1942— *Josefo y su influencia en la literatura española*. En sus alusiones orales lo llamaba, casi cariñosamente, “mi libro sobre Josefo”. Quizás no sea demasiado frívolo referirse a él como el “Libro infinito” de María Rosa, tomando en cuenta su conocida veneración por don Juan Manuel.

El interés de la autora por esta materia marca la lenta transición entre su período —principalmente juvenil— de estudios grecorromanos (en particular, la época homérica y la pindárica, luego Heródoto y Sófocles) y su período de magisterio, como autorizada especialista en la literatura española medieval y renacentista. Por cierto, no es el único puente que ella logró construir para efectuar el tránsito; pero es el único pluridimensional, ya que a los elementos de hispanismo y de clasicismo grecorromano se agrega —por primera vez en tal dosis— un fuerte ingrediente judaico. Solo en la persona y en la obra de fray Luis de León vuelven a reunirse, y casi a amalgamarse, en fecha muy tardía, aquellos elementos tan dispares; y no es de extrañar que María Rosa, poco antes de enfermarse, pensara muy en serio dedicar a fray Luis una nutrida monografía —quizás un libro entero.

Es lícito preguntarse por qué una erudita de su categoría y sentido de responsabilidad, que debía darse cuenta de sus aptitudes para tal tarea, dejó de llevar a cabo y revisar investigación de tan alto valor intrínseco y ya tan avanzada. La razón que ella misma alegaba al conversar sobre este tema delicado era que en Buenos Aires le habían faltado los indispensables recursos bibliográficos, ante todo del lado clásico y especialmente del oriental, y que para llenar las lagunas y luego hacer todos los reajustes imprescindibles después de su traslado a Cambridge (1947) y, más tarde, a Berkeley (1948) se necesitarían varios años de labor muy intensa. Por convincente que sea este alegato, no agota el problema. Cabe advertir que María Rosa, tan escrupulosa en su documentación y tan rigurosa en su raciocinio, no tenía mentalidad muy metódica o estratégica en los planes y la economía de su producción científica (no faltó mucho para que abandonase a medio camino, entre dos revisiones, el espléndido

libro sobre *La Celestina*). Así es posible que se dejara arrastrar por el irresistible atractivo de otros problemas o que llegara un momento en que ansió cambiar de temas y aun de orientación.

Sospecho que hubo una tercera razón: alejada de su tierra, de su ciudad, de su facultad —en suma, de su ambiente de lengua española al que tenía tan fuerte apego—, María Rosa prefería —inconscientemente— materias en que, por compensación, predominaba la nota hispánica. (No será mera coincidencia que, mientras estaba vinculada a Buenos Aires, escribía ensayos sobre Shakespeare y Chaucer; cuando se radicó en un país de lengua inglesa, ya no volvió a tales temas en su trabajo profesional, aunque desde luego siguió cultivando las literaturas inglesa y americana en el nivel de lectora lega.) Si se acepta este criterio, es admisible suponer que la revisión total del manuscrito sobre Josefo hubiera exigido demasiados años de concentración muy austera en materiales grecorromanos como para seducir a María Rosa después de 1947 —mientras lo que más le pedía el corazón era un retorno a las fuentes medievales y, en menor escala, renacentistas y modernas de la cultura española.

Todavía no ha llegado el momento de historiar con mayor precisión el proyecto, de analizar sus sucesivas capas y revisiones, de catalogar pormenorizadamente las fuentes que tenía a su disposición María Rosa durante el período porteño de su actividad de investigadora. Sí podemos ofrecer, a título de primera aproximación, un análisis de la versión casi definitiva que encierran unos cuadernos que actualmente se guardan en Berkeley. En rigor, se trata de unos tomos (a partir del año 1940) del *Calendario histórico médico de Warner* —regalo sin duda de su hermano mayor Emilio, conocido hematólogo porteño— con abundantes blancos, así como de un cuaderno que dejó medio vacío una compañera de liceo, allá por 1922.

Examinó estos tomos a mi ruego la Srta. Consuelo López-Morillas, de modo preliminar pero con notable escrupulosidad, identificando los temas tratados a medida que avanzaba en su lectura y rotulando con gran cuidado toda clase de recortes, fichas bibliográficas, papeletas con pasajes sugestivos sacados de

textos afines y otras notas sueltas que encontró al hojear cada tomo. El desciframiento e inventario de estos materiales para agregados aclarará un día el *modus operandi* de la autora. Hoy nos ceñiremos a lo que queda registrado, de su puño y letra, en los propios volúmenes anuales del *Calendario médico* y en el aludido cuaderno.

He aquí un escueto resumen del material examinado. El primer tomo en cuestión (1940) se divide en dos partes, desiguales. La primera, más breve, corresponde a las fechas 1º de enero - 22 de mayo del calendario (en la primera hoja se lee la fecha verdadera del comienzo: 7 de enero de 1942) y enfoca la vida y la obra del historiador judío situadas dentro del marco de la Antigüedad, todavía sin alusión a la literatura española. Distingue la información autobiográfica de las tentativas —en general, poco felices— de biografía que han hecho varios historiadores posteriores; enumera las obras de J. (las conservadas y las perdidas); se detiene en la “crítica de fuentes y crítica literaria”, insistiendo en que J. debió de dominar bien la lengua hebrea (además de la aramea); pondera la importancia de la obra de J., separando netamente el valor literario del valor histórico. A propósito de este subraya su “afán de racionalizar lo maravilloso de la Biblia”, atribuyéndolo al deseo de actualizar un libro viejo y respetado. En el terreno literario aquilata sus símiles; nota su sensibilidad para lo pintoresco y lo trágico y hace hincapié en su observación de la naturaleza, encontrando cierto parecido con Heródoto (descripciones igualmente hábiles de paisajes y de palacios suntuosos). Descubre huellas de elementos populares o tradicionales, vestigios de tópicos folklóricos, chispas de humorismo. Pasa en revista los puntos siguientes: gesto, anécdota, dramatismo, caracteres, objetividad, masas, movimiento, ruina. Examina el enlace con la novela helenística, reconoce su interés sentimental, caracteriza su estilo (frase feliz, discurso retórico, notas polémicas). Preparando la transición a la Segunda Parte, pasa a discutir la influencia que ejerció J., usando como criterios (a) la difusión de ejemplares, (b) las traducciones y (c) las ediciones de sus escritos. Traza una divisoria entre la influencia del

autor en la Iglesia y el papel que desempeñó su obra en la literatura amena.

La Segunda Parte del tomo, toda ella consagrada a la influencia de J. en la literatura española, se extiende desde el 4 de junio hasta fines del año (y más allá); pero quedan tachadas las páginas que corresponden a las fechas 4-11, 13-15, 17-18, 22-23 y 26 de junio, presumiblemente por haberse aprovechado (y, para decirlo así, agotado) su contenido en algún artículo posterior. De aquí en adelante, falta toda subdivisión formal, aunque sí aparecen epígrafes y números de capítulos esporádicos y se dibujan con toda nitidez ciertos temas principales, a los cuales quedan subordinados otros, de menor ámbito y de carácter periférico. La primera hoja lleva la fecha verdadera: 18 de noviembre de 1942.

El análisis comienza con la valoración explícita de J. La *General estoria* alfonsina lo nombra entre los "sanctos padres"; su obra es la fuente predilecta de los compiladores de la *G. E.*, seguramente por haber amplificado en tantos respectos el sobrio relato de la Biblia. Figura la biografía de J. entre las vidas ilustres en torno de las cuales escribió su *Mar de istorias* (h. 1450) Hernán Pérez de Guzmán. Citan a J., en son de elogio y de admiración, A. de Nebrija, en su *Muestra de la istoria de las antigüedades de España* (h. 1499); Pedro Mejía, en su *Silva de varia lección*; Cristóbal de Villalón; Lope, en *El villano en su rincón*, I, 12; y Juan de Matos Fragoso, en *El yerro del entendido*. La circunstancia que más ensalza el valor de la obra de J. para estos escritores es el haber sido él testigo ocular de varios sucesos narrados; esto cuadra bien, ante todo, con la "tradicción verista del teatro del Siglo de Oro" —declara la autora, aludiendo a *Los desagravios de Cristo* (h. 1637) de Álvaro Cubillo de Aragón, obra de teatro que en efecto pone en escena a J. En su *Introducción al símbolo de la fe*, fray Luis de Granada colma de elogios a J. como testigo providencial de la destrucción de Jerusalén (considerada como la venganza de Cristo contra los judíos; véase más abajo). Entre las obras teatrales inspiradas, de un modo u otro, ora en la figura, ora en la narrativa y las

ideas de J., descuellan: *La gitana melancólica* de Gaspar Aguilár; *La mujer que manda en casa* de Tirso de Molina; y *Judas Macabeo* de Calderón.

La popularidad de J. en la Edad Media española tuvo varios efectos curiosos. A veces el ilustre historiador prestó rasgos de su propia biografía a las de otros personajes. Muy divertida es la actitud de Clemente Sánchez de Vercial quien, en su *Libro de los enxemplos* (s. XIV), hizo a J. médico —reflejo del aprecio de que gozaban los médicos y cirujanos judíos a lo largo de la Edad Media española. En Cataluña, Francesc Eiximenis, en su *Regiment de la cosa pública* (1383), representó a J. convertido al cristianismo. Otros lo confundían sea con Josefo de Hege-sipo (escritor eclesiástico del siglo II), sea con José de Arimatea.

Las siguientes páginas del libro tienen por denominador común el tema “Precursores e inventores”. Esta sección, que llena el espacio entre mediados de julio y mediados de setiembre, abarca tres capitulitos: (a) Planteo de simple información; (b) Planteo de apologética judía y cristiana; (c) Planteo renacentista. Bajo (a) identifica la autora como rasgo característico de la Antigüedad y de la Edad Media el gusto de nombrar a los inventores de las cosas. Bajo (b) observa cómo J., “último representante del pensamiento judeo-alejandrino”, menciona a inventores e innovadores de la Antigüedad judía para defender la cultura judaica contra la griega, y cómo la apología cristiana sigue a la judía en afirmar su propia antigüedad (Tertuliano). Hay alusión a Quevedo, *La cuna y la sepultura*. Después de una digresión sobre el evemerismo la autora reanuda su examen de textos españoles, deteniéndose en la *General estoria* (frecuentes menciones de inventores; debate sobre la invención de las siete artes liberales). El Renacimiento sigue otro rumbo: a pesar de su afán de apoyar todo fenómeno observado en ejemplos tomados de la “sabiduría leída” —es decir, de la lectura de “clásicos”— el hombre de aquella época a veces deja que las experiencias nuevas superen el marco antiguo (Gonzalo Hernández de Oviedo). En la *Silva de varia lección* de Pedro Mejía y en los *Apuntamientos...* (1589) de Pedro Simón Abril se perfila una nueva acti-

tud: la tentativa de reconciliar los “inventores” nombrados por autores paganos y los identificados por la Biblia y J. Bajo (c) señala María Rosa cómo el nuevo impulso hacia el individualismo rescita la cuestión de los inventores. Llama la atención sobre el tratado de Vergilio Polidoro († 1555), *De inventoribus*, que ejerció cierto influjo en el Siglo de Oro español. “Cuando pasa el momento de crítica y vacilación que es para España el reinado de Carlos V, y el país se encastilla en su posición de retroceso, desaparecen del tema de los ‘inventores’ los nexos de pensamiento —individualismo, gloria, racionalismo religioso— que le daban sentido, para reducirse únicamente a pura curiosidad pintoresca más la vieja concepción evemerista de la mitología pagana”. La producción literaria de la Contrarreforma solo presenta “ahigarrados catálogos, pintorescos por su misma incoherencia”. Ejemplos: Juan de la Cueva, *Los cuatro libros de los inventores de las cosas* (1604); Lope, *El peregrino en su patria* y *La Arcadia*, V; *Don Quijote*, II, 22.

En las hojas que se extienden desde el 14 de septiembre hasta principios del mes siguiente se ocupa la autora de un “topos”: los pilares de la sabiduría. El punto de partida es el hecho de que J., en sus *Antigüedades*, menciona la leyenda de los pilares inscritos por los hijos de Set, a la cual no alude la Biblia. Dejó huellas una anécdota paralela de los pilares inscritos por Zoroastres con las siete artes liberales. La *General estoria* recogió ambos relatos; de ahí lleva el camino a la *Arte cisoria* de Enrique de Villena; al tratado de Vives, *De initiis, sectis et laudibus philosophiae* (1518); a la *Tragedia Josefina* (1535) de Micael de Carvajal; a *La elección por la virtud* de Tirso; a *Los pastores de Belén*, *La vega del Parnaso* y *La creación del mundo* de Lope; así como a la *Resurrección de las artes y apología de los antiguos* de Feijóo.

El capitulito siguiente, que también forma el núcleo de una monografía autónoma, se prolonga hasta mediados de noviembre. Se trata de Túbal, nieto de Noé, en su legendario papel de primer poblador de España — y homónimo de Túbal, hijo de Lamec, considerado el “inventor” del uso de los metales (cuya leyenda

también tenía cierto enlace con España— según una tradición viejísima, país rico de metales casi por antonomasia). El punto de arranque es otro pasaje de las *Antigüedades* de J. La discusión de este tema (que gira en torno de los celtíberos) abarca un largo período, desde la *Estoria de los godos* de Rodrigo, arzobispo de Toledo, hasta la *Muestra de la istoria de las antigüedades...* de Nebrija; una curiosa ramificación es la tentativa de Esteban de Garibay, *Compendio historial de las crónicas...* (Amberes, 1571), de descubrir arquetipos hebreos para varios topónimos españoles —afín a tales preocupaciones fue la teoría de las ciudades fundadas por aquellos judíos que fueron a España con Nabucodonosor; el punto de partida vuelve a ser J. En la *Historia general de España* de Mariana dejaron vestigios las dos leyendas —la de Túbal y la de Nabucodonosor; criticó a Mariana el filólogo B. Aldrete, *Del origen y principio...* (1606). “Colón ase ávidamente la mención de la India, hallada en uno de los pasajes de las *Antigüedades*, para identificar el viejo Ofir con la novísima Veragua” (Carta a los Reyes Católicos fechada en 7 de julio de 1503); de ahí, en última instancia, la leyenda del origen judío de los indios americanos.

La repetición del dato de J. sobre Túbal como verdad inconcusa viene a constituir así un lugar común muy frecuente del pensamiento del Siglo de Oro. María Rosa enhebra alusiones —a veces respaldadas por citas de pasajes característicos— a P. Mejía, G. H. de Oviedo, Balbuena, Lope (*El conde Fernán González, Los pastores de Belén, Comedia de San Segundo*), Moreto (*El marqués del Cigarral*). Empalma con esta cuestión la de la fundación de Tudela, en Navarra, por Túbal —de ahí el doble problema, planteado en términos tradicionales, del origen del pueblo vasco y del idioma vascuence; véanse las curiosas opiniones del cronista Esteban de Garibay así como de Saavedra Fajardo, *Corona gótica, castellana y austríaca* (1645).

Otro “topos” que apasionó a generaciones enteras de escritores españoles y que tiene su última raíz en las *Antigüedades* de J. es el de las infancias de Moisés [el examen de esta materia corresponde a las hojas 17 de noviembre-8 de diciembre del Ca-

lendario]. El camino lleva desde la *General estoria* —cuyos redactores aprovecharon fuentes árabes, entre otras— a *Los pastores de Belén*, de Lope, y a la comedia *La corona derribada y vara de Moisés*, atribuida a Lope. Quien ofreció la primera crítica de la versión de J. fue el agudísimo Feijóo: en aquella altura se produjo el “divorcio de la historia y de la fábula”. Un pequeño problema aparte es la elección de Moisés entre la brasa y la fruta. Conviene tener presentes algunos versos del poeta catalán Guillém de Cervera (1165-1245) y sendos pasajes de dos comedias: *El guante de doña Blanca* de Lope y *La culpa busca la pena, y el agravio la venganza* de Ruiz de Alarcón. La manzana es el símbolo de una pueril elección.

Las últimas páginas del tomo, a partir del 10 de diciembre, están dedicadas a la métrica de la Biblia; sirven de pretexto tres afirmaciones de J. sobre tal asunto (aplicó nomenclatura griega a los versos hebreos). Esta sección lleva un encabezamiento revelador: “Historia de un motivo de J. y su influjo en las ideas poéticas españolas”. Omito el resumen por haber entresacado la propia autora un hermoso artículo de estas anotaciones preliminares: “La métrica de la Biblia: un motivo de Josefo y San Jerónimo en la literatura española”, *Estudios hispánicos: Homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley, Mass., 1952, pp. 335-359.

El segundo tomo de la versión manuscrita corresponde al año 1941 del *Calendario*, pero —como advirtió muy bien Consuelo López-Morillas— lleva oportunamente una fecha en lo alto de la primera hoja: 17 de enero de 1943. Las siete primeras hojas enlazan con el tomo anterior, concluyendo la discusión de la métrica con un análisis de las opiniones de Feijóo. A partir de aquella hoja, y hasta fines del mes, desarrolla la autora el tema de “Alejandro en Jerusalén”, que tampoco me detengo en resumir, por haber trasvasado María Rosa sus observaciones —ampliándolas— en una jugosa nota, muy concentrada, “Alejandro en Jerusalén”, *Edward C. Armstrong Memorial, Romance Philology*, tomo X, 1956-57, pp. 185-196.

Corresponde a las fechas 8-21 de febrero la discusión del tema "El ave y el arquero". Se trata de la anécdota del historiador griego Hecateo de Abdera, recogida por J. en su tratado *Contra Apión* (I, 22): narra J. que un arquero judío en el ejército de Alejandro mató un ave agorera (sigue disputada la autenticidad del relato). "En sí el ejemplo del ave agorera que no sabe de su propia muerte presenta evidente conexión con el tema del destino ineluctable que en tantas formas aparece en el folklore universal: p. ej., en el mito de Edipo, que resuelve el enigma de la esfinge y salva a la ciudad, para enredarse ciegamente en su propio crimen y precipitarse a sí mismo en la desgracia". El tema reaparece en varios autores españoles; María Rosa examina la *Silva de varia lección* de Pero Mejía, la *General historia* de Oviedo, el *Diálogo que trata de las transformaciones de Pitágoras...* (Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, tomo II) y termina su investigación, como en otras tantas ocasiones, con una ojeada a Feijóo, uno de los escritores que más estimaba (*Artes divinatorias*). En la hoja que corresponde al 21 de febrero anotó, "Piae memoriae Henrici Bergsoni".

El tema siguiente, para el que reservó la autora las hojas 22 de febrero-5 de marzo, es la dinastía de los Macabeos. "Varias razones explican el atractivo que han ejercido los capítulos de la *Guerra* y de las *Antigüedades* que trazan la historia de los reyes Macabeos y de la dinastía de Herodes que los suplantó. Ante todo, su papel de documento único... Tiene además esta historia el interés, particularmente en su segunda parte (decadencia de los Macabeos, advenimiento, reinado y sucesión de Herodes) de enlazar dos antigüedades, igualmente caras, la de Judea y la de Roma, y el interés, también en su segunda parte, de proporcionar el marco histórico para los hechos narrados en el Nuevo Testamento, o sea, una de las causas principales de la popularidad de Josefo". Esta vez, la ristra de autoridades citadas, para varios aspectos del problema, es muy larga e impresionante. Después de Mejía (*Silva*) y Feijóo (*Senectud moral del género humano*) aparecen, primero, fray Bartolomé de las Casas (*Apologética historia de las Indias*) y Covarrubias (*Tesoro*); luego, el equipo de Alfonso

el Sabio, que sigue a Orosio, *Historiarum adversum paganos...*, Aldrete (*Del origen y principio...*) y Lope (*Los pastores de Belén, Jerusalén conquistada*). A los saqueos de Pompeyo y de Craso a Jerusalén, relatados por J., aludieron Fernán Pérez de Guzmán (*Loores de los claros varones de Castilla*), Lope (*Los pastores de Belén, Jerusalén conquistada*) y fray Pedro de Ribadeneira (*Tratado del príncipe cristiano*), así como, mucho antes, el poeta catalán Guillém de Cervera (*Proverbis*). “La historia de los Macabeos, a medida que se aleja de la Guerra Santa en que salió de la oscuridad, pierde en aureola mística lo que gana en violencia melodramática, y su interés se sublima cuando el linaje que compartió con la casa de David el trono de Jerusalén sucumbe bajo el crimen y la intriga del usurpador Herodes, con el cual, por lo demás, queda indisolublemente unida, no tanto en la realidad como en la poesía, merced a la tragedia de amor y celos de Herodes y Mariamna”.

Ocupa casi la mitad del segundo tomo, o sea el espacio que media entre la hoja que corresponde al 6 de marzo y la que corresponde al 3 de septiembre, un examen muy circunstanciado de las peripecias de “Herodes y su dinastía” (descritas tan pormenorizadamente por J. en la *Guerra* y en las *Antigüedades*). Reparando primero en el propio fundador de la nueva dinastía, estudia María Rosa uno tras otro los temas siguientes: (a) advenimiento, (b) crímenes, (c) edificación, (d) muerte, rastreando para cada tema, por separado, todas las fuentes literarias españolas premodernas que en aquel entonces le eran asequibles. Así, para el “Advenimiento” reúne y comenta los testimonios de autores medievales (Alfonso el Sabio y sus colaboradores, F. Pérez de Guzmán, fray Íñigo de Mendoza) y de portavoces del Siglo de Oro (fray Alonso de Cabrera, Lope, Tirso y otros), colocando entre los dos grupos a fray Antonio de Guevara como autor de la fantástica *Letra del emperador Marco Aurelio para Papilión, capitán de los partos* (“Las circunstancias bastante familiares de la biografía de Herodes explican alguna rápida alusión aun por parte de autores no solo poco eruditos, sino que hicieron gala de llevar con ánimo ligero la erudición”). Luego, dentro del

marco del mismo capítulo, pasa a discutir los retratos que se pintaron de los sucesores del tirano: (a) Arquelao, Filipo, Antipas; (b) Agripa; (c) Agripa el mozo. La divisoria principal se encuentra en lo bajo de la hoja que corresponde al 14 de julio. (Toda esta parte del manuscrito es difícil de descifrar, por la letra muy chica y no siempre perfectamente legible, por la abundancia de correcciones, tachaduras e insertos y por rebasar las notas con frecuencia los blancos de cada hoja —ocupando, muy apretadas, los pocos claros entre las líneas de texto impreso).

El tema siguiente son las observaciones de J. sobre las tres corrientes o tendencias del judaísmo contemporáneo —los fariseos, los saduceos y los esenios: “Aparte de su papel de testigo providencial, J. presenta para el cristianismo el interés de proporcionar el marco histórico necesario para la comprensión del Nuevo Testamento, sobre todo porque, a diferencia de la mayoría de los historiadores antiguos, J. no se contenta con narrar los hechos políticos y militares sino que, dada la importancia única del pensamiento religioso en la evolución de su pueblo, analiza en varias oportunidades las tendencias marcadas en el judaísmo y su participación en la marcha del país desde la época en que comienza a historiar, o sea desde el advenimiento de los macabeos”. Se perfila el influjo de J. en varios textos españoles, a lo largo de tres siglos: el anónimo *Caballero Zifar*; la *Exclamación y querrela de la gobernación* de Gómez Manrique; la *Silva* de Pero Mejía; y *La Cristiada* de Hojeda. A este tema se agregan los comentarios de J. sobre la nueva secta de los zelotes, a quienes achaca el haber provocado, por su conducta fanática, la destrucción de Jerusalén. Otra vez enristra la autora los testimonios de la reverberación española de tal opinión, añadiendo a los antiguos testigos (*Zifar*, *Los doce triunfos* de J. de Padilla, *La Cristiada*) un escritor moderno, Miró (*Figuras de la pasión del Señor*), que ya figuraba de pasada en su retrato de Herodes. [4-22 de septiembre].

Muy afín a los temas anteriores es el de los “procuradores”, quienes desempeñaron determinado papel en la guerra de 63-70. El detallado relato de J. encerraba gran interés para el mundo

cristiano por tratar de Poncio Pilato. “Más directamente aún que el tema anterior, representa este uno de los que explican la acogida de J. en el mundo cristiano, ya que es el único texto de la Antigüedad —aparte el Nuevo Testamento— que da idea tan cabal del cargo de la administración imperial de que estaba investido Pilato, y el único en presentar hechos históricos de la carrera del ‘procurador’ por excelencia”. Los dos ecos principales que descubre la autora son el *Libro áureo de Marco Aurelio* de Fray Antonio de Guevara y, en el polo opuesto del eje cronológico, las *Figuras* de Miró. Sabido es que María Rosa juzgaba con gran severidad a Guevara —como intérprete poco crítico y esencialmente prerrenacentista de la Antigüedad— alejándose en este particular del juicio más favorable de don Ramón (cfr. *RFH*, tomo VII [1945], 346-388 —modelo de polémica cortés). Por esto, las catorce páginas que dedica la autora a la dilucidación del pensamiento del predicador cortesano asumen importancia capital para la cristalización de su propio gusto e ideario (“...se transforma en un tema literario que, con su actitud peculiarísima para con la historia antigua, G. reelabora a capricho a fin de crear un marco dramático para recitar sus trilladas moralidades”). [23 de septiembre-11 de octubre].

EL ESCARNIO DE PAULINA: se trata “del enamorado que seduce a su dama [en un templo] tomando la apariencia de un dios” —tema bastante difundido en Oriente y tratado por J. y por Hegesipo. “Pocas páginas de J. han apasionado más a la crítica y han inspirado más felizmente la creación literaria que las que contienen la perfecta *novella* de Mundo y Paulina”. A lo largo de una tradición multiseccular, los españoles recordaron este tema con cierta frecuencia (Alfonso el Sabio, *Primera crónica general*, a base de Hegesipo; Clemente Sánchez de Vereial, *Libro de los exemplos*, cccxxix; fray Bartolomé de las Casas; Feijóo, *Uso de la mágica*), pero sin reelaborarlo literariamente. Es notable el contraste entre la reacción española a este tema —marcadamente didáctica— y la italiana (en la que perdura la griega), esencialmente estética. Exceptuando a Alfonso el Sabio, los demás españoles cuentan este escándalo “con subordinación

a un propósito: combatir prácticas condenables del clero... [S. de V.], catalogar las flaquezas de las religiones paganas... [B. de las C.], desvanecer una antigua superstición de auge medieval... [F.]. Siempre un fin docente ha presidido la repetición de la historieta y contribuido quizá a reproducirla inalterada, mientras en las otras dos penínsulas la fantasía literaria se apoderó de ella, para recrearla con gozo incansable". A título de apéndice, va el examen de la novela de Bandello (III, 19). [12-30 de octubre].

El último capítulo —y quizás el más desarrollado y, a la vez, el más personal del libro entero— lleva el título "La destrucción de Jerusalén". Que, en efecto, fue el último que planchaba la autora, queda aclarado por un índice fragmentario en el reverso de la última hoja ("Memorandum") del *Calendario* que corresponde al año 1941. (El índice señala los capítulos 6-14, a partir de "La métrica de la Biblia"; parece que María Rosa arrancó la página precedente). Este capítulo, que por sí solo casi tiene las proporciones de un libro, se divide en dos partes: "La venganza" y "Las muestras y visiones espantables". La primera parte encaja en el susodicho *Calendario*, comenzando en la hoja que corresponde al 31 de octubre y llenando el resto del tomo. Para la segunda parte tenemos unas 75 páginas escondidas en un cuaderno de ejercicios elementales de francés que pertenecía, al parecer, a una compañera de estudios de María Rosa en el liceo, Gioconda Margarita Albertolli (lleva la fecha de 1922). Además, conviene tomar en cuenta el *Calendario* para el año 1943 (1º de enero-23 de febrero), el cual contiene la conclusión de la segunda parte y también del último capítulo, seguida de un brevísimo resumen.

Es imposible recapitular en unos pocos párrafos el contenido de páginas tan densas. Hasta cierto punto se puede afirmar que el capítulo brinda no solo un comentario crítico de opiniones que atañen al aludido suceso histórico, sino una sistemática investigación de la actitud de numerosos escritores españoles —entre ellos varios de primera fila— hacia el judaísmo; actitud general manifestada con motivo de sus observaciones acerca de

un concreto y único acontecimiento histórico, un suceso-clave. El punto de partida es la opinión, formulada tantas veces en la literatura patristica, de que de la caída de Jerusalén se infiere la grandeza de su pecado. Según la autora, la ironía consiste en que eran unas falsas interpretaciones de J. las que más contribuyeron a propagar la idea de un castigo divino: Jerusalén fue destruida por haber matado los judíos a Cristo (tema de la “Vindicta Salvatoris”).

Forma un prelude al capítulo la reseña de varias autoridades eclesiásticas (Eusebio, San Jerónimo, Prudencio, San Agustín, Santo Tomás). Pasando a la fase románica, presenta María Rosa un cuadro peninsular más bien que estrictamente español, quedando incluidos Jaume Roig, del lado valenciano, y Camoens, del lado portugués. Frente a importantes autores, como fray Luis de Granada (*Introducción... , Guía de pecadores*) y Francisco de Rojas (*Hierusalén castigada*), figuran varios escritores de categoría mucho más modesta (como Vasco Díaz Tanco de Fregenal, quien compuso *La captura de Jerusalén por Vespasiano y Tito*, y Alvaro Cubillo de Aragón, a quien se debe *Los desagrazos de Cristo*, h. 1637), así como toda clase de obras anónimas y de opúsculos medio folklóricos (p. ej. una *Ystoria del noble Vespasiano*, 1490, reimpresa hasta el siglo XIX; el *Auto de la destrucción de Jerusalén*; el romance “La presa de Jerusalén por Tito”).

El escritor clásico que mayor atención granjeó en este contexto fue Lope, en gran parte por haber compartido la actitud equívoca de su siglo frente a los judíos. Con gran detenimiento examina María Rosa (en las hojas del *Calendario* que corresponden al final del año, a partir del 14 de diciembre) las obras siguientes: *Jerusalén conquistada*; *Sentimientos a los agravios de Cristo nuestro bien por la nación hebrea*; *La siega*; *Las paces de los reyes y judía de Toledo* (echando de paso una ojeada a *La judía de Toledo* de Juan Bautista Diamante) y *El niño inocente de La Guardia* —examinó esta última obra, que la apasionaba como tema del supuesto crimen ritual de los judíos, cotejándola con un escrito anterior, *De raptu innocentis martyris*

guardiansis libri VI de Jerónimo Ramírez (1592)— ambas obras basadas en el libro del P. Yepes.

La parte más difícil de descifrar —letra más chica y menos legible que de ordinario, páginas particularmente apretadas, gran número de fichas sueltas intercaladas y alguno que otro recorte, ninguna subdivisión que ayude a orientar al lector excepto los números de páginas— es la que corresponde al cuaderno de Gioconda Margarita Albertolli. Presentan un problema aparte estas setenta y cinco páginas, que forman un eslabón entre dos tomos del *Calendario*: descubrí el cuaderno después de acabado el desbroce preliminar de Consuelo López-Morillas, de manera que nos falta todavía el hilo de Ariadna para orientarnos. Al margen de la p. 65 encuentro una fecha: 9 de octubre de 1943, con alusión al solemne día de fiesta del calendario judío: Yom Kipur ('Día de Expiación'). Es este un recuerdo conmovedor de que María Rosa escribió el más importante capítulo de su libro más personal precisamente en aquel horroroso año en que se exterminaba con implacable eficacia el judaísmo en gran parte de Europa. (Sabido es que en aquel holocausto perecieron numerosos parientes lejanos de la autora.) Aunque ella no se daba cuenta en 1943 de las proporciones de la catástrofe, las noticias que comenzaban a cundir por el Nuevo Mundo no podían menos de agudizar la angustia que forma la base emotiva de un estudio de sesgo rigurosamente científico.

Las últimas páginas del capítulo, que caben en el *Calendario* para el año 1943, correspondiendo a los meses de enero y febrero (aunque la auténtica fecha, en el reverso de la portada, debajo de una cita en griego, es el 12 de octubre de 1943), están dedicadas al tema —sacado de J.— de la madre (María) quien, de tanta hambre sufrida durante el sitio de Jerusalén, mató y se comió a su propio hijo. A tal episodio ya alude Mejía en la Cuarta Parte (que contiene una breve historia de Jerusalén) de su *Silva de varia lección*; volvieron a este tema fray Luis de Granada, en su *Introducción*; Lope, en *El niño inocente de La Guardia*; Hojeda, en su poema épico; y Feijóo, en una nota al margen de las *Historie del mondo* de Giovanni Tarcagnola.

“La difusión de aquella página de horrores y la eficacia de la pintura explican que el crimen antinatural de María quede erigido, entre burlas y veras, en monstruoso rasgo”.

El supuesto incidente no tardó en convertirse en un “topos” fijo de las descripciones de ciudades asediadas. “Ya lo encontramos adaptado al sitio de Roma por Alarico —así en las páginas de San Jerónimo a quien, por el examen de otros temas de J., conocemos ya como uno de sus más activos difusores y uno de los que más se asimilaron su contenido”.

Siguiendo esta pauta, se detiene María Rosa en algunas evocaciones del hambre sufrida en las ciudades del Nuevo Mundo durante el período colonial, cerrando así el círculo de sus intereses y de sus lealtades. Después de cechar una ojeada a *La Araucana*, examina con todo cuidado los versos (se trata de dos romances) de Luis de Miranda —la poesía más antigua escrita en el Plata— que narran el hambre que sufrieron los porteños en 1569 durante el cerco de los indios; enumera entre sus antecedentes la Biblia, el *Poema de Alfonso Onceno* y *La hora de todos* de Quevedo; se inclina a atribuir al propio Miranda la *Comedia pródiga*; y rastrea otras alusiones al tema en la Carta de Da. Isabel de Guevara desde Buenos Aires (1556), en la descripción del hambre de Buenos Aires que presenta Barco Centenera (otro poeta local), en la historia del Río de la Plata (1612) que se debe a Ruy Díaz de Guzmán, y en los escritos de los jesuitas Lozano y Guevara.

“Fácilmente se explica que haya encontrado eco abundante en la literatura española el episodio más doloroso de la ruina de Jerusalén: fue consecuencia del esmero con que lo había elaborado su autor y de que, en la concepción teológica de la Destrucción como Venganza, su horror sumo materializaba el rigor de la expiación. Y como los conquistadores, con su espíritu más bien medieval que moderno, miden respetuosamente toda grandeza con el cartabón antiguo —la hermosura de Helena, la liberalidad de Alejandro, el poderío de Roma, la caída de Jerusalén— hallan en el caso de la madre matadora el antecedente que

les permite incluir en su red de conceptos conocidos las miserias del hambre de Buenos Aires''.

Es muy verosímil que para una monografía de las dimensiones de su *Josefo* María Rosa proyectara una conclusión de tamaño proporcional. El manuscrito que nos legó no tiene ningún capítulo aparte que resuma y reinterprete, desde un nivel de abstracción más elevado, el contenido de las mil páginas que preceden. Pero el último párrafo, muy elegante y a la vez muy conmovedor en su admirable brevedad escueta, da la clave del libro entero y al mismo tiempo aclara el ahínco con que María Rosa emprendió su trabajo. La última página, incompleta, corresponde a la hoja 24 de febrero del *Calendario* y lleva la fecha 12 de noviembre de 1943, que es cuando María Rosa, por motivos inexplicados (aunque sí es lícito formular conjeturas), se despidió de su proyecto. Este párrafo final, por preliminar que sea, merece ser citado sin abreviar:

“Los que se han ocupado de J. no han prestado suficiente atención a su influencia póstuma, investigación que abre una perspectiva nueva en la apreciación histórica del autor, pues destaca qué es lo que en sus escritos mira al pasado (aquello que sólo cobra sentido con relación a la herencia cultural recibida), y qué es lo que ha creado cara al porvenir (aquello que será descubierto y recreado por las sucesivas generaciones literarias). Si generaciones y generaciones han adoptado y reexpresado las palabras de J., es porque vieron en ellas cierto elemento que escapaba a los que han creído decir algo cuando, con grosero criterio positivista, explicaban su acción sobre la Europa cristiana como efecto del puro azar que interpoló en uno de sus libros el discutido *Testimonium*. El examen detenido que muestra la escasez de aparición de este tema de J. frente a la frecuencia de los restantes, prueba que esa explicación simplista es falsa. Lo efectivo es la presentación helenizante del pasado judeo-cristiano. (También esto es el mejor mérito al reproche de ‘traidor’: J. está, en conjunto y en detalle, dentro de la tradición historicista judía.) Fray

Luis de Granada expresa claramente el proceso no manifiesto en los demás: toda su obra es testimonio. Y por ahí podemos apreciar por qué —no por azar, sino por muy razonable elección—, las *Antigüedades judaicas*, no las *Historias* de Tácito ni las *Vidas* de Suetonio, recibieron el interpolado *Testimonium*. Lo esencial de J. es el propósito de presentar a la civilización grecolatina una versión helinizada del Pueblo y del Libro; en eso, y ante todo en concebir como esencialmente comunicable, a los cánones de la civilización creada en Grecia, sus propias normas morales y sociales. J. representa en espíritu el último esfuerzo sincretista del judaísmo alejandrino, aunque muestra rasgos más prácticos y terrenos que el juego alegórico de las conciliaciones de Filón. Si alguna página se puede señalar como especialmente característica, es el comentario con que desprende el sentido con que compila los edictos de tolerancia de los gobernadores romanos dentro del marco de regularidad civil asegurado por la administración romana. J. aprehende, con el arte de pensamiento abstracto que descubrieron los hombres de Grecia, la base universal y objetiva de la tolerancia religiosa que le permite exigir en principio franquicia para su religión. Así, pues, la persistencia e influjo de J. en el mundo occidental no resultan del azar arbitrario de la interpolación; se debe sencillamente a que en él convergen los tres legados de la Antigüedad —como diría fray Luis de Granada: la silla del Imperio en Roma, en Atenas las escuelas de sabiduría, y en el rinconcillo de Judea el conocimiento del Dios verdadero”.

Es evidente que la redacción de su *Josefo* que nos legó María Rosa se remonta a los años 1942 y 1943; que la escribió de un tirón, lo que presupone por lo menos una versión anterior, y presumiblemente varios borradores sucesivos (ignoro si se han conservado y, de ser así, dónde se hallan); que el texto de que disponemos ya está muy pulido casi listo para ir a la imprenta —sobre todo la introducción y la conclusión de cada capítulo, estribando la mayor dificultad para el futuro editor en la inter-

calación de los agregados dispersos y no asimilados que figuran en el sinnúmero de fichas sueltas. Cronológicamente esta versión de 1942-43 se coloca entre el hermosísimo estudio virgiliano, *La defensa de Dido en la literatura española* (que, para salir en 1942, tuvo que estar concluido en 1941 a más tardar), y la extensa monografía sobre Juan de Mena, que la autora defendió como tesis de doctorado ante la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, pero que, en su forma embriónica, fue una larga reseña de la edición de las *Trescientas* que acababa de preparar J. M. Blecua para los "Clásicos castellanos" —reseña que le había pedido su maestro Amado Alonso para la *Revista de Filología Hispánica*, en pleno auge por aquellos años. Cabe preguntarse por qué María Rosa no presentó a la Facultad, a mediados de los años cuarenta, un trabajo tan valioso y tan avanzado como su monografía sobre J. Ella no me explicó nunca la razón de su decisión; pero sospecho que tenía motivos para preferir, dentro del marco de sus actividades universitarias, un tema esencialmente español, aunque con antecedentes grecorromanos, a un tema fundamentalmente clásico, aunque con reverberaciones prerrenacentistas. Además, el estudio sobre J. era demasiado personal, casi íntimo, como para figurar en un ejercicio académico. Lo probable es que la presión que le imponía la concentradísima labor recién emprendida —es decir, la radical ampliación del examen de las *Trescientas*— en las condiciones anómalas de aquel momento fue la causa principal de la trágica interrupción de su proyecto predilecto, que por cierto hubiera eclipsado su *Mena* —eruditísimo, sí, pero, por su tema, menos atrayente para el lector moderno no muy especializado.

Cerniendo un día las mil páginas manuscritas con mayor detenimiento del que disponemos en la actualidad, seguramente averiguaremos si en los apretadísimos agregados al margen y al pie de las hojas así como en las papeletas sueltas se ocultan alusiones a lecturas y rastreos de fuentes posteriores a 1943. No proyecta ninguna luz sobre la cronología un tomo 1941 *bis* del *Calendario*, en el que la autora recopiló gran número de resúmenes, citas y observaciones al hilo de sus lecturas (Lope, Fei-

jóo, etc.), subrayando enérgicamente, con lápiz rojo, lo que atañía a J. De los otros tomos del *Calendario* que quedan en el archivo de la autora el que corresponde al año 1937 tiene exclusivamente materiales griegos o relativos a la cultura helénica; otro, muy incompleto, que abarca tan solo los tres primeros meses del año siguiente, comprende toda clase de observaciones sobre Filón; mientras el tomo publicado para prestar servicios en 1939 está repleto de notas de lectura (Guevara, Lope, Tirso, etc.)— no fechadas.

Parece que alrededor de 1950 María Rosa tomó la decisión definitiva de no publicar su *Josefo* como libro. Para el tomo II (1951) del segundo homenaje (*Estudios*) en honor de Ramón Menéndez Pidal —a quien tanto admiraba y por quien guardaba un afecto muy especial a lo largo de un cuarto de siglo de cordialísimas relaciones epistolares— eligió como tema un estudio situado a medio camino entre etimología e historia literaria (“Arpadas lenguas”), poniendo así de relieve la extraordinaria amplitud de los intereses del venerado maestro madrileño. Pero al año siguiente, reflexionando en la contribución que le habían pedido para los aludidos *Estudios hispánicos* lanzados por Wellesley College en honor de Archer M. Huntington, se decidió en favor de un capítulo de su libro josefino: “La métrica de la Biblia: un motivo de Josefo y San Jerónimo en la literatura española”³.

En la carta que dirigió María Rosa a don Ramón una semana antes de su muerte —y que el maestro de sus maestros tuvo la delicadeza de prestar luego al autor de estas líneas, para que figurase en facsímil en el tomo XVII, conmemorativo, de *Romance Philology*— no figura *Josefo* entre los esbozos que ella lamentaba dejar sin acabar. Me atrevo a opinar que no se trataba de mera omisión por descuido, sino que, con pocas excepciones, los capítulos del libro estaban demasiado pulidos como

³ Ya redactado este artículo, me alegro de poder anunciar que están en prueba de página cinco capítulos del manuscrito: “Túbal, primer poblador de España”, *Abaco*, n° 3 (1970), 9-48; y “«Las infancias de Moisés» y otros tres estudios”, *RPh*, XXIII (1969-70), 412-448.

para caber en la categoría de meros esbozos. De ahí la necesidad, para los albaceas del legado intelectual de María Rosa Lida de Malkiel, de llevar a cabo, sin apresuramiento pero también sin excesivas demoras, el programa de elaboración y publicación póstuma que trazó en su elocuente semblanza de 1963, sin titubear un momento, nuestro lejano preceptor, amigo y consejero, Ramón Menéndez Pidal, de inolvidable recuerdo.

YAKOV MALKIEL

University of California, Berkeley

ESQUEMA DE LA ESTRUCTURA MORFOLÓGICA
DEL AYMARA *

1	Morfología de la lengua. Generalidades.
1.1	Raíces. Generalidades.
1.11	Raíces sustantivas.
1.12	Raíces verbales.
1.13	Raíces partículas.
1.2	Sufijos. Generalidades.
1.21	Sufijos sustantivales.
1.211	Pluralizadores.
1.212	Posesivos.
1.213	Relacionantes.
1.214	Locativos.
1.215	Direccionales.
1.216	Limitativos.
1.217	Similitud.
1.218	Espacio.
1.22	Sufijos verbales.
1.221	Derivacionales.
1.222	Modificadores.
1.223	Inflectivos.
1.23	Sufijos independientes. Generalidades.
1.231	Independientes finales.
1.232	Independientes no finales.
1.3	Formas varias. Generalidades.
1.31	Sustantivalizadores.
1.32	Verbalizadores.

* Esta nota recoge la experiencia del trabajo de campo realizado desde julio 1966 hasta febrero 1967 en Bolivia, adonde pude trasladarme subvencionada por el CNICT (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) de la República Argentina. Allí, bajo el control de la doctora Martha J. Hardman de Bautista, directora de INEL (Instituto Nacional de Estudios Lingüísticos) recogí y analicé el material de estudio

1 Morfología de la lengua. Generalidades.

En aymara hay dos grupos de formas lingüísticas: el grupo de las raíces y el de los sufijos. El grupo de las raíces se subdivide en tres categorías: raíces sustantivas, raíces verbales y raíces partículas. Cada una de estas categorías tiene características especiales que la definen y diferencian.

Ejemplos: RS: wáirmi 'mujer'; RV: čuráña 'dar'; RP: hísa 'sí'.

1.1 Raíces. Generalidades.

Las RV se diferencian de RS y de RP porque nunca ocurren como formas libres.

Las RS se diferencian de RV porque pueden ocurrir como formas libres, y de RP porque admiten sufijos de diversa categoría.

Las RP se diferencian de RV porque pueden ocurrir como formas libres, y de RS porque admiten únicamente una categoría de sufijos.

1.11 Raíces sustantivas.

Constituyen una categoría de palabras que pueden ocurrir a solas o bien con sufijos sustantivales, que se agregan únicamente a raíz sustantiva, o con sufijos verbales, previa verbalización de la raíz.

Los verbalizadores transforman a la raíz sustantiva en un tema verbal¹ que se comporta como cualquier otro tema verbal, es decir que admite los mismos sufijos que estos.

durante cuatro meses de permanencia en la comunidad de Irpa Chico, provincia Ingavi, departamento de La Paz.

Posteriormente, y por espacio de dos meses, trabajé en equipo en la recolección de material para el estudio del aymara hablado en las provincias Pacajes y Poopó.

Las observaciones personales que había hecho en 1963-64 en Buenos Aires, con un informante aymara, mejoradas con la confrontación del trabajo de campo, me permiten presentar este esquema de la estructura morfológica de la lengua. Un trabajo más amplio, que incluye Fonología y Morfología, será publicado por el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", en la "Colección de Estudios Indigenistas".

¹ Llamamos *tema* a toda forma que incluya una raíz, verbal o sustantiva, y que esté constituida por más de un morfema. Toda raíz, verbal o sustan-

Ejemplos: RS: wárini 'mujer'; RS+SSust.: warmináka 'mujeres'; RS+Verb.+SVerb.: warmí :twa 'soy mujer'.

1.12 Raíces verbales.

Son una categoría de palabras que no pueden ocurrir a solas y que llevan por lo menos un sufijo. Los sufijos que se agregan a raíz verbal pueden ser: derivacionales, modificadores o inflectivos.

Ejemplos: RV+SVDer.: alasiña 'comprarse'; RV+SVMod.: alaxáta 'van a comprar'; RV + SVInlec.: múntwa 'yo quiero'.

1.13 Raíces partículas.

Las raíces partículas, que pueden ocurrir como formas libres, se caracterizan porque admiten únicamente sufijos independientes.

Ejemplos: RP: háni 'no'; RP+SInd.: hanirakiwa 'tampoco'.

1.2 Sufijos. Generalidades.

Los sufijos se dividen en: sufijos sustantivales, sufijos verbales y sufijos independientes. Los primeros se agregan solo a raíz sustantiva; los segundos a raíz sustantiva y a raíz verbal; los independientes, en forma directa, a raíz sustantiva y a raíz partícula; en forma indirecta, después de sufijo verbal derivacional, modificador o inflectivo, a raíz verbal.

Ejemplos: SSust.: warmináka 'mujeres'; SV: múntwa 'yo quiero'; RS+SInd.: warmíxa 'mujer'; RV+SInd.: múntwa 'yo quiero'; RP+SInd.: haníwa 'no'.

1.21 Sufijos sustantivales.

Pueden ser: pluralizadores, posesivos, relacionantes, locativos, direccionales, limitativos, de similitud, de espacio.

tiva, puede ser tema, pero no viceversa. Por ejemplo, en aláña 'comprar', el morfema { ala - } es raíz verbal; en alayáña 'hacer comprar', el agregado del morfema { -ya- } origina el tema verbal { -alaya - }.

1.211 Pluralizadores.

Agregados a raíz sustantiva indican la existencia de más de una unidad.

Ejemplos: wármí 'mujer'; warmináka 'mujeres'; kúti 'pulga'; kutirára 'pulguinto'.

1.212 Posesivos.

Indican cosa poseída; son precedidos por un relacionante que ocurre en el contexto y que quizás pudiera interpretarse como marca de posesor.

Ejemplo: č i k ú n a h a n u p á x a q' a ñ ú w a
 chico en cara sucia
 'el chico tiene la cara sucia'.

1.213 Relacionantes.

Indican compañía o finalidad.

Ejemplos: wawanakámpi 'con sus wawas'; manq'añátáki 'para comer'.

1.214 Locativos.

Indican situación o permanencia en un lugar.

Ejemplo: nayá hawirankásktwa 'estoy en el río'.

1.215 Direccionales.

Indican movimiento desde o hacia un lugar.

Ejemplos: hupá apaníwa markáta 'él trae del pueblo'; nayá markáru sarxáwa 'voy al pueblo'.

1.216 Limitativo.

Ocurre en fórmulas de saludo y tiene limitación de ocurrencia.

Ejemplos: k'arurkáma 'hasta mañana'; arumantkáma 'hasta mañana'.

1.217 Similitud.

Indica semejanza.

Ejemplos: *warmháma* 'como mujer'; *čačháma* 'como hombre'.

1.218 Espacio.

Indica desplazamiento en un lugar, sin especificación de dirección o procedencia.

Ejemplo: *úka warmíxa saraskíwa montenáma* 'la mujer camina por el monte'.

1.22 Sufijos verbales.

Como se señala en 1.12 los sufijos verbales pueden ser: derivacionales, modificadores o inflectivos.

1.221 Derivacionales.

Son formas con limitación de ocurrencia que modifican el significado de la forma radical.

Ejemplo: *čuráña* 'dar'; *čurayáña* 'hacer dar'; {-ya-} tiene un valor causativo; indica acción realizada por otro.

1.222 Modificadores.

Son formas que cambian el significado de la raíz, sin limitación de ocurrencia; en la estructura de la palabra ocurren después de los derivacionales.

Ejemplo: *aláña* 'comprar'; *alayapxáta* 'van a hacer comprar'.

Los sufijos verbales derivacionales y modificadores, a diferencia de los sufijos inflectivos, son opcionales; los modificadores, en general, pueden ocurrir con todas las raíces.

1.223 Inflectivos.

Son formas que señalan persona y tiempo; su ocurrencia es obligatoria en formas verbales.

Ejemplo: *čuráña* 'dar'; *čurañámi* 'daremos'.

1.23 Sufijos independientes. Generalidades.

Son formas que pueden ocurrir ligadas, indirectamente, a raíz verbal y directamente a raíz sustantiva o raíz partícula.

Los sufijos independientes pueden ser: finales, que ocurren solo en posición final de palabra y solo uno a la vez; y no finales, que ocurren en posición interior de palabra; pueden ocurrir más de uno a la vez.

Ejemplos: SIF: čáčawa 'hombre'; SInoF: hanipinítw 'ya no'.

1.231 Independientes finales.

Pueden implicar afirmación atenuada.

Ejemplo: {-xa} warmíxa 'mujer'.

Pueden marcar interrogación que exija información.

Ejemplo: {-sa} kúnš múnša? '¿qué quieres?'.

Pueden ser agregacionales.

Ejemplo: {-sa} awatírš 'pastor'.

Pueden tener un valor ilativo-interrogativo, indicando la existencia de un contexto que antecede.

Ejemplo: {-sti} uk'hátstš? '¿y después?'.

Puede ser marca de negación discontinua y estar precedido en el contexto por una partícula negativa.

Ejemplo: {-tš} nayáx haníw entyéntš 'no entiendo'.

Puede ser marca de interrogación que exija una respuesta afirmativa o negativa.

Ejemplo: {-tš} sarxtátš? '¿te vas?'.

Puede ser marca de interrogación que exija respuesta generalmente afirmativa.

Ejemplo: {-tš} kullakamáx yatítš sawúña? '¿tu hermana sabe tejer?'.

Puede ser marca de afirmación absoluta, precedida en el contexto por afirmación atenuada.

Ejemplo: {-wa} nayáx múnšwa 'yo quiero'.

Puede ser simplemente enfático.

Ejemplo: {-y} saririxáy 'el que se va a ir'.

1.232 Independientes no finales.

Son: {-ki-} que equivale a 'no más'.

Ejemplo: túnka waranqa*kíw* kwésti '10.000 no más cuesta'.

{-pača-} que indica duda o suposición y que equivale, aproximadamente, a 'quizás', 'acaso'.

Ejemplo: hallúti purpačá*ni*? 'quizás llueva' (¿lloverá?).

{-pini-} que indica condición reiterada en el tiempo; equivale a 'todavía', 'siempre', 'ya', etc.

Ejemplo: hanipin*íw* 'ya no'; uk^bampin*íw* 'así siempre es'.

{-raki-} es un agregacional que equivale a 'también', 'asimismo'.

Ejemplo: sanaktá*msa* 'te ha dicho también'.

SInd. no finales	SInd. finales
-ki-	-xa
-pača-	-sa ₂
-pini-	-sa ₃
-raki-	-ti ₁
	-ti ₂
	-ti ₃
	-wa
	-y

1.3 Formas varias. Generalidades.

Con este nombre o con el de formas complejas designamos a ciertas formas que pueden ser o no finales y cuya ocurrencia en la estructura de la palabra modifica la categoría de esta como categoría gramatical.

Consideramos formas complejas a los sustantivalizadores, que se agregan a raíces o temas verbales; y a los verbalizadores, que se agregan a raíces o temas sustantivos.

Ejemplos: RS+sustantivalizador: čuraña 'dar'; TV+sustanti-

valizador: čurayáña 'hacer dar'; RS+verbalizador: warmí:ña 'ser mujer'; TS+verbalizador: warmhamá.twa 'soy como mujer'.

1.31 Sustantivalizadores.

Los sustantivalizadores son: { -ta- }, con sentido completivo, que indica acción realizada.

Ejemplo: lawanakáw imáta 'palos guardados'.

{ -iri } personalizador; equivale a 'el que'.

Ejemplo: yatíri 'el que sabe'.

{ -ña } marca de infinitivo.

Ejemplo: čuráña 'dar'; manq'áña 'comer'; umáña 'beber'.

1.32 Verbalizadores.

Los verbalizadores son: { -:- }, verbalizador simple o de existencia; se refiere a situación concreta o determinada.

Ejemplo: warmí:ña 'ser mujer'; uk ama:skarákt 'así estoy'.

{ -k- } verbalizador de acción no completada.

Ejemplo: hútbi 'viene'.

{ -xa- } verbalizador de acción completada.

Ejemplo: hayp^huzíwa 'está oscuro'.

El siguiente cuadro resume la morfofonémica de las formas complejas.

	Después de C	Después de V
sustant.	-iri	-ta -ña
verbal.	-k-	-:- -xa

Orden de formas varias en la estructura de la palabra.
Orden de los sustantivalizadores.

Raíz	Sufijos	Sustantivalizadores	Sufijos
verbal	deriv. modif.	-ta -ña -iri	sust. indep.

Orden de los verbalizadores.

Raíz	Sufijos	Verbalizadores	Sufijos
sust.	sust. ind. no finales	-:- -k- -xa-	sust. verb. inflect.

Estructura de la palabra

ESTRUCT. SIMPLE ESTRUCTURA COMPLEJA

Raíces	SUFIJOS		FOR. COMP.		S U F I J O S			
	Sust.	Verb.	Sust.	Verb.	Sust.	Verb.	Ind. no finales	Ind. finales
RS	+	-	-	+	-	+	+	+
RV	-	+	+	-	+	-	+	+
RP	-	-	-	-	-	-	+	+

Homofonía

En aymara hay gran recurrencia de homófonos. Clasificados en grupos las formas individualizadas en nuestro trabajo de campo en las provincias Pacajes e Ingavi; cada forma lleva un número que indica cuántas unidades hemos reconocido para cada grupo de homófonos. En los ejemplos incluidos en este esquema no ocurren todos los homófonos de la lista.

-ta ₁	1ª persona
-ta ₂	2ª persona
-ta ₃	verbal derivacional
-ta ₄	sustantival direccional
-ta ₅	sustantivalizador
-sa ₁	4ª persona posesivo
-sa ₂	independiente de interrogación
-sa ₃	independiente de agregación
-xa ₁	1ª persona posesivo
-xa ₂	indep. final
-xa ₃	verbal derivacional
-xa ₄	locativo
-xa ₅	verbalizador
-na ₁	locativo
-na ₂	relacional
-wa ₁	indep. final
-wa ₂	verbal derivacional
-ti ₁	independiente de negación discontinua
-ti ₂	„ „ interrogación (sí/no)
-ti ₃	„ „ „ (sí)
-ni ₁	verbal derivacional
-ni ₂	'tener'
-ni ₃	3ª persona futuro
-ni ₄	numeración
-iri ₁	personalizador
-iri ₂	propositivo
-iri ₃	costumbre

TESIS, RÉPLICA Y CONTRARRÉPLICA EN EL
LAZARILLO, EL GUZMÁN Y EL BUSCÓN

Los rasgos comunes del *Lazarillo*, el *Guzmán* y *El buscón* producen la impresión de ocultar una lucha sorda que hierve bajo la superficie de sus semejanzas genéricas. En estos máximos ejemplos de la picaresca española, un hombre maduro relata su niñez en un hogar de antecedentes poco recomendables y su subsiguiente vida accidentada de muchacho ingenuo y luego de pícaro avisado. Fuera de su estructura casi idéntica, las tres novelas tienen en común ciertos personajes muy parecidos: el padre ladrón, la madre ramera, el sacerdote, el hidalgo indigente, la mujer prostituida por el protagonista, y desde luego, el pícaro mismo. No hay mayor evolución en la caracterización de las personas emparentadas con el pícaro. Acaso solo existe un progresivo recargo en las tintas negras con que se retrata a los progenitores del futuro vagabundo y a la esposa de este.

Sucede algo muy distinto con otras de las figuras comunes a las tres obras. Un ejemplo ilustrativo es el caso del sacerdote. Indudablemente, el personaje más odioso del *Lazarillo* es el clérigo de Maqueda. En lugar de ser un hombre de caridad y de buenos sentimientos, como lo exige su profesión, es un avaro sórdido, sin compasión humana. Además de casi acabar con *Lazarillo* a fuerza de hambre, le importa tan poco la vida de su joven servidor que, al cazar a la "culcibra" que come el pan, descarga sobre su cabeza un garrotazo tan fulminante que deja al muchacho sin conocimiento durante tres días (pp. 40-41) ¹.

¹ Las referencias al *Lazarillo* y al *Guzmán* están tomadas de la excelente edición anotada por FRANCISCO RICO, *La novela picaresca española*, Barcelona, 1967, tomo I.

Todo está resumido en el epíteto que Lázaro aplica a este personaje al llamarlo "el cruel cazador" y "el cruel sacerdote" (pp. 40, 41). Pues bien, este sujeto malévolo es transformado por Mateo Alemán en la persona más bondadosa y estimable de la numerosa galería humana que puebla el *Guzmán*: el cardenal de Roma (I, iii, 6). Este verdadero hombre de Dios recoge a Guzmán de la calle cuando es un mendigo harapiento y cubierto de postemas, lo manda llevar a su propia cama, y llama a dos cirujanos para que lo curen (pp. 398-399). Costea la larga "curación" de las llagas fingidas, después lo recibe como paje, y monseñor se muestra en extremo comprensivo y generoso con Guzmán, tolerándole sus travесuras y pequeños robos. Cuando el muchacho se desmanda en exceso, el cardenal lo despide, con la intención de reformarlo, pero después le ofrece trabajo repetidas veces (p. 433). Para recalcar que este prelado constituye una réplica del clérigo de Maqueda, Alemán imagina un episodio paralelo al del arca en el *Lazarillo* (pp. 412-415). Pero mientras que Lazarillo sólo robaba pan para no perecer de hambre, lo que Guzmán hurta del arca de su señor son conservas azucaradas, pues ha dado en ser goloso (p. 412).

Además del cardenal de Roma, aparecen numerosos clérigos en el *Guzmán*, todos ellos de costumbres ejemplares. A poco de salir de su casa, Guzmán se encuentra con dos sacerdotes, cuya "compostura y rostro daban a conocer su buena vida y pobreza" (p. 159). Estos clérigos reprueban al muchacho su desco de vengar una afrenta, y lo entretienen con su "buena conversación y doctrina" (p. 169). Más tarde, un fraile franciscano se quita el pan de la boca para dárselo a Guzmán (p. 253). Otro fraile predicador, en olor de santidad, se conmueve de la aparente honradez del pícaro, recoge limosna para él de sus feligreses y le consigue un buen cargo (pp. 856-59). No hay necesidad de hacer resaltar el contraste de estos santos varones con los correspondientes eclesiásticos del *Lazarillo*: el fraile de la Merced, mujeriego y acaso algo peor (tratado cuarto), el buldero engañoso e impío (tratado quinto), el capellán negociante (tratado sexto), y el licencioso arcipreste de San Salvador (tratado séptimo).

Lo curioso es que Quevedo no solo vuelve al anticlericalismo del *Lazarillo*, sino que extrema aún más esta característica en su *Buscón*. Como es sabido, el clérigo que corresponde al de Maqueda (y al cardenal de Roma) es el dómine Cabra (Libro I, cap. 3)². Este personaje encarna "la hambre viva" (p. 32), igual que el cura de Maqueda, con la diferencia de que llega a realizar lo que el otro únicamente había intentado, esto es, mata de hambre a un pupilo (p. 46). Otro interesante toque que Quevedo agrega al retrato moral del formidable Cabra es que este es cristiano nuevo³. Al incluir a Cabra en este grupo social, el antisemita furibundo que es Quevedo demuestra el máximo desprecio posible hacia el dómine. Como el sacerdote de Maqueda en el *Lazarillo*, Cabra es, sin duda, el personaje más antipático del *Buscón*. Todos los demás eclesiásticos que aparecen en la novela de Quevedo también son gente de mala ralea: el cura que frecuenta la compañía de rufianes, mujercillas y estudiantes gorriones, participando en sus picardías (pp. 51-60); el clérigo poetaastro, ignorante, enamorado y puerco (pp. 109-123); el ermitaño hipócrita, tahir y avaro (pp. 125-131); y otro ermitaño amancebado (p. 192)⁴.

¿A qué debe atribuirse este acentuado anticlericalismo de Quevedo en *El buscón*? Lo más probable es que obedezca a un espíritu de contradicción: Quevedo está refutando a Alemán, quien a su vez había reaccionado en contra del anticlericalismo del *Lazarillo*. Su crítica a los clérigos en *El buscón* parece impugnar la posición de defensor del clero adoptada por Alemán.

² Las referencias del *Buscón* corresponden a la edición crítica de FERNANDO LÁZARO CARRETER, Salamanca, 1965.

³ Esto se pone de manifiesto en los siguientes detalles: su apellido, que era de judíos (véase FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato*, Madrid, 1960, p. 47); su pelo bermejo, como el de Judas (véase la nota de AMÉRICO CASTRO en su edición de *El buscón*, *Clás. Cast.*, 1965, p. 32); la comparación de sus zapatos con tumbas de filisteos (p. 34); y el que eche un poco de tocino a la olla, movido por acusaciones de que no es cristiano viejo (p. 42).

⁴ A estos elementos anticlericales habría que añadir las monjas que admiten galanes (pp. 264-271), y la observación de que los borrachos sucios y maleantes que asisten al convite del tío Ramplón parecen clérigos por su conducta (p. 141).

Quevedo le echa en cara a Alemán que él halagó en el *Guzmán* a los curas porque se sentía inseguro en su situación de cristiano nuevo⁵. Quevedo alardea de no tener necesidad de adular a los ministros de Dios, por ser cristiano viejo de rancia estirpe.

Este deseo de impugnar la novela de Alemán se manifiesta en otros aspectos del *Buscón*. Las varias fortunas del hidalgo inope ilustran un proceso parecido al del sacerdote: Alemán reacciona en contra de la actitud adoptada en el *Lazarillo*, y Quevedo refuta a su vez la opinión expresada en el *Guzmán*. El escudero en el *Lazarillo* no es un verdadero hidalgo, sino un impostor de genealogía sucia que trata de introducirse mediante engaños en esa clase privilegiada⁶. Es evidente, por lo tanto, que el propósito del autor del *Lazarillo* no es el de ridiculizar el concepto de la honra, como se ha creído tradicionalmente, sino el de burlarse de los cristianos nuevos que aspiraban a la hidalguía. El creador del escudero critica en él la noción equivocada de la honra que tenían estos advenedizos, quienes solo se fijaban en las apariencias exteriores, sin preocuparse por la virtud interior que constituye la base sobre la cual se erige el concepto del honor. Al mofarse de esta falsa idea de la honra, el autor del *Lazarillo* exalta, por implicación, el verdadero ideal de la honra basada en la virtud. Es decir, salva la honra tal como la practican los aristócratas de verdad.

Mateo Alemán da un sesgo muy distinto al problema de la honra. Primero trata el concepto en una digresión, sacando en conclusión que la honra consiste únicamente en la virtud del individuo, y no en la opinión que de él tengan los demás, según creen los aristócratas: "Que diz que ha de estar sujeta mi honra de la boca del descomedido y de la mano del atrevido, el uno porque dijo y el otro porque hizo lo que fuerzas ni poder humano pudieran resistirlo. ¿Qué frenesí de Satanás casó este mal abuso con el hombre, que tan desatinado lo tiene? Como si no supié-

⁵ El linaje manchado de Cabra demuestra que el anticlericalismo de Quevedo está relacionado con el problema de la impureza de sangre. Es sabido que el sacerdocio era una de las profesiones favoritas de los cristianos nuevos.

⁶ Véase mi estudio titulado "Social Irony in *Lazarillo de Tormes* and its Implications for Authorship", de próxima aparición en *RPh*.

semos que la honra es hija de la virtud, y tanto que uno fuere virtuoso será honrado, y será imposible quitarme la honra si no me quitaren la virtud, que es el centro della" (p. 261). Luego Alemán introduce al hidalgo que corresponde al del *Lazarillo* (pp. 336-350). Este es un hidalgo de verdad, no un embaucador de sangre impura. Sufre estrecheces económicas, igual que el escudero del *Lazarillo*, y como él, es mantenido por su criado. El hidalgo del *Guzmán* llega a insinuar al pícaro que cuenta con su ayuda, y lo anima abiertamente a robar (pp. 343-344). (En cambio, el escudero del *Lazarillo* despliega una actitud mucho más digna y moral, diciendo que "más vale pedillo por Dios [i. e., mendigar] que no hurtallo", p. 52.) Y después que Guzmán se ha arriesgado innumerables veces para darle con qué sustentar las apariencias de honra, el hidalgo lo despide de mal modo cuando ya no tiene necesidad de él (pp. 349-350). Así es que el hidalgo del *Guzmán* es un hombre vano, inmoral e ingrato, a pesar de su sangre esclarecida. En comparación con él, es más virtuoso y honorable el escudero del *Lazarillo*, pues aunque se preocupa únicamente de las apariencias exteriores, sin cultivar la virtud, no llega al robo para satisfacer sus deseos de ostentación, y no es ingrato con su servidor.

La figura del hidalgo trazada por Alemán constituía un guante de desafío para un aristócrata como Quevedo. Este recoge el reto y lo contesta en la persona de don Toribio y sus compinches (pp. 148-201). Siguiendo la técnica del *Lazarillo*, lo que Quevedo acentúa en su retrato de don Toribio es el contraste entre apariencia y realidad. A primera vista, este hombre parece estar muy bien vestido: "vi venir un hidalgo... con su capa puesta, espada ceñida, calzas atacadas y botas, y al parecer bien puesto, el cuello abierto, el sombrero de lado" (pp. 148-149). Pero cuando se le caen las calzas (p. 149), Pablos se da cuenta de que "por la parte de atrás, que cubría la capa, traía las cuchilladas con entretelas de nalga pura" (p. 150). El énfasis sobre la ropa aparentemente buena, pero en realidad destrozada, seguramente debe interpretarse como reflejo de la condición

moral del personaje ⁷. Exteriormente, don Toribio parece hidalgo, pero un examen detenido de su genealogía sin duda revelaría que no todo lo que brilla es oro. Este puede ser el significado del último apellido de su nombre tan campanudo: don Toribio Rodríguez Vallejo Gómez de Ampuero y Jordán (p. 152). Desde luego, "Jordán" evoca el recuerdo de Palestina, junto con todas las demás asociaciones desagradables que encerraba la mención de este país para los nobles de la Edad de Oro. Se suma a estos detalles el hecho de que don Toribio se encuentra mal en su pueblo, donde todos lo conocen (p. 152); como el escudero del *Lazarillo*, don Toribio se aleja de su tierra natal para sustentar honra donde no lo conocen. Más adelante, don Toribio confiesa sin ambages que él y sus compañeros son caballeros falsos, sin origen familiar conocido: "en ella [la corte] hay unos géncros de gentes como yo, que no se les conoce raíz ni mueble, ni otra cepa de la que deeienden los tales. Entre nosotros nos diferenciamos con diferentes nombres; unos nos llamamos caballeros hebenes; otros, güeros, chanflones, chirles, traspillados y caninos" (p. 154). Las estafas y raterías de la orden de estos caballeros de industria (II, 6 - III, 3) recuerdan ante todo los engaños de la cofradía de mendigos maleantes a que perteneció Guzmán de Alfarache en Roma (I, iii, 2-3). Al hacer la comparación con los mendigos tramposos, Quevedo aniquila moralmente a los nobles fingidos.

En el caso del hidalgo, igual que en el del sacerdote, Quevedo presenta un personaje evidentemente derivado del *Lazarillo*, y que constituye una réplica enfática a los cambios ideológicos introducidos en ese personaje por Mateo Alemán. El autor del *Lazarillo* se burla de los hidalgos falsos, dejando a salvo los verdaderos aristócratas; Alemán tuerce la dirección de la sátira, enderezándola a los nobles de nacimiento; Quevedo hace recaer la mofa sobre su blanco originario, e introduce además caballeros legítimos cuya conducta forma contraste con la de los "caballeros hebenes".

⁷ Es procedimiento muy común atribuir las características del ducño al objeto que le pertenece; el "hambriento colchón" del *Lazarillo* (p. 47) constituye un ejemplo paralelo.

Naturalmente, el personaje de mayor interés en todas estas novelas es el pícaro. Especialmente importante, por consiguiente, es la actitud asumida por cada autor hacia su protagonista. En el *Lazarillo*, el novelista simpatiza de modo manifiesto con el personaje principal cuando este es todavía pequeño. El muchacho capta la benevolencia tanto por su ingenio y fortaleza como por sus buenos sentimientos. El autor (y con él, el lector) le tiene lástima cuando el ciego y el elérigo lo maltratan. Donde más brilla la simpatía de Lazarillo es en su trato con el escudero. Tanto quiere el chico a este amo, que “muchas veces, por llevar a la posada con que él lo pasase, yo lo pasaba mal” (p. 54). Cuando los dos sufren más hambre que nunca, Lazarillo dice que “no tenía tanta lástima de mí como del lastimado de mi amo...” (p. 55). Los tratados cuarto y quinto forman un paréntesis de transición en el esbozo del carácter de Lazarillo; desaparece casi por completo su personalidad ante la predominancia del fraile de la Merced y del buldero. Cuando surge de nuevo la individualidad de Lázaro, en los tratados sexto y séptimo, ya es un hombre maduro que ha cambiado radicalmente. Ya no se conforma con su estado, como mandan las leyes divinas y humanas⁸; se ha vuelto casi tan presuntuoso como el escudero, de quien se reía antes, porque compra espada y ropa de noble. Es realmente desagradable el hombre que renuncia a su cargo de aguador: “Desde que me vi en hábito de hombre de bien, dije a mi amo se tomase su asno, que no quería más seguir aquel oficio” (p. 76). Y el individuo que cuenta como glorias su ínfimo empleo como pregonero y su matrimonio con la manceba del arcipreste, es un ser totalmente depravado, merecedor únicamente de desprecio. La antipatía del autor hacia el Lázaro adulto también se transparenta en el prólogo, donde el pícaro se revuelca en el cieno de su infamia, jactándose de haber salido a “buen puerto” a fuerza de trabajo e inteligencia (p. 7). En resumidas cuentas, el autor del *Lazarillo* simpatiza con su personaje mientras este sabe guardar su lugar en la sociedad; pero cuando concibe la

⁸ Para documentación, véase la n. 42 de “Social Irony...”, art. cit. en la n. 6.

ambición de "subir, siendo bajo" (cfr. p. 14), le retira todo afecto.

Guzmán de Alfarache abriga aún más ambiciones sociales que Lázaro de Tormes. Siendo hijo de un converso⁹ y de una prostituta, su mayor preocupación cuando joven es alcanzar dinero y honra. Siempre que comete un robo de consideración, lo primero que hace es comprarse ropa de hombre de bien (como Lázaro) y adoptar un nombre de alta alcurnia, como "don Juan de Guzmán" (pp. 336, 670)¹⁰ o "don Juan Osorio" (p. 658). Claro que el personaje que relata su autobiografía desde las galeras está arrepentido de sus pasados anhelos de prestigio y poder. Pero lo importante aquí es que Guzmán y su creador rechazan estos valores sociales porque son vanidades mundanas; nada dicen acerca de la doctrina de conformarse con su estado —una omisión altamente significativa. Ya consta en un texto citado arriba que Alemán considera que la honra consiste en la virtud; esto equivale a negar la idea de jerarquías basadas en un criterio de linajes ilustres o inestimables. Lo que honra es la conducta del individuo, no la sangre de sus antepasados¹¹.

El Guzmán escarmentado que habla desde las galeras es el portavoz de su creador; hay una coincidencia total entre las ideas de personaje y autor. Esta identificación es tan acentuada que Alemán atribuye a Guzmán muchas de sus propias experiencias¹². Además, aun cuando el autor censura las picardías y aspiraciones vanas del Guzmán joven y no aleccionado, siente hacia

⁹ Véase mi libro *Mateo Alemán*, New York, 1968, pp. 101-102. El padre de Guzmán sin duda fue uno de los judíos que emigraron a Italia huyendo de la Inquisición española.

¹⁰ Señala JOSEPH E. GUNTER, *Propalladia and other Works of Bartolomé de Torres Naharro*, III, Bryn Mawr, 1951, pp. 408-409, que el apellido Guzmán, junto con el de Mendoza, fueron los más usados por los españoles de nacimiento bajo que querían pasar por nobles en Italia.

¹¹ Es muy revelador un pasaje en que Guzmán censura a dos caballeros que sacan a relucir la bajeza de nacimiento de un soldado que alardea de nobleza en Italia; el narrador se indigna de "su mal término en hablar infamando a el que se descaba honrar sin ajena costa ni perjuicio..." (p. 440).

¹² Ver mi *Mateo Alemán*, pp. 79-82. El caso más extremo ocurre cuando Guzmán, estando en Florencia, afirma no conocer otro país que España (p. 597). Esta era la situación de Alemán cuando escribía el episodio.

él una decidida simpatía. La íntima compenetración de creador y criatura existe desde el nacimiento del futuro pícaro: ambos ven la luz en el mismo año y tienen la misma condición de ser descendientes de conversos. A través de su héroe, Alemán defien- de la casta de los cristianos nuevos: el Guzmán que escribe su vida es un hombre enteramente moral, un pecador arrepentido que ha realizado el "gran negocio" de la época, porque está en vías de salvar su alma.

Si Guzmán de Alfarache se encuentra en la cumbre de su evolución moral en el momento de relatar su autobiografía, Pablos comparte con Lázaro la circunstancia de estar en su período de mayor envilecimiento al escribir sus memorias. Esto se debe a que Quevedo odia profundamente a Pablos tal como se presenta en la última fase de su desarrollo psicológico. Su actitud no siempre ha sido esta; como el autor del *Lazarillo*, Quevedo siente cierto cariño por su criatura en su niñez. Pablos nace en un hogar de lo peor: su padre es ladrón, y su madre, prostituta, celestina y hechicera, descendiente de conversos. Su padre desea que Pablos siga su profesión de ratero, y la voluntad de su madre es que se aplique a brujo (pp. 18-19). Dados estos malísimos ejemplos, es mucho mérito de Pablos el querer ir a la escuela a estudiar (p. 21). Inspira lástima la crueldad de los otros niños, quienes se mofan de Pablos, envidiosos del favor que este ha logrado de su maestro y de don Diego, el hijo de un gran caballero (p. 22). Todavía más conmovedor resulta el episodio en que Pablos pregunta a su madre si son calumnias lo que dicen sus compañeros sobre su inmoralidad; cuando ella le contesta equivocadamente, Pablos siente tal vergüenza que resuelve alejarse de su casa en cuanto pueda (p. 24).

Hasta aquí, la actitud de Quevedo hacia su protagonista ha sido más positiva que negativa; Pablos se ha conducido bien y el autor no tiene queja de él. Solo hay un detalle que disuena con la presentación afirmativa: Quevedo hace a Pablos insistir en sus pretensiones sociales. El pícaro machaca repetidamente este punto: "siempre tuve pensamientos de caballero desde chiquito..." (p. 18); "yo quería aprender virtud resueltamente,

y ir con mis buenos pensamientos adelante" (p. 20); "Llegábame, de todos, a los hijos de caballeros y personas principales..." (pp. 21-22); "como siempre tuve altos pensamientos..." (p. 23). A tiempo de lograr separarse definitivamente de su casa, Pablos declara abiertamente su ambición, avisando a sus padres de su "intento de ser caballero..." (p. 31). Tanta reiteración señala claramente que esta aspiración de Pablos constituye el tema central de la obra. Para los lectores contemporáneos de Quevedo, sería evidente que Pablos iba a acabar mal, pues era generalmente aceptado el principio de jerarquías sociales fundadas en el criterio de sangre. Para que nadie entienda mal su tesis, Quevedo destruye desde el comienzo del *Buscón* el concepto de que los "pensamientos altos" pueden ser buenos en gente baja. Al padre de Pablos no le gusta que le digan barbero: "eran tan altos sus pensamientos, que se corría de que le llamasen así, diciendo que él era tundidor de mejillas y sastre de barbas" (p. 15).

Desde que Pablos entra al pupilaje con don Diego (I, 3) hasta que ambos salen de él (I, 7), lo que predomina en la narración es una larga serie de burlas, chistes y otras ingeniosidades verbales. El resultado es que casi desaparece la personalidad del protagonista entre todas estas agudezas. El efecto natural aquí, igual que en el *Lazarillo* y el *Guzmán*, es el de simpatizar con el muchacho que despliega tanto ingenio sin hacer verdadero daño a nadie. A pesar del predominio de las burlas en esta parte, hay varios momentos de suma importancia para trazar el desarrollo de la psicología de Pablos. Al final del capítulo 5, el muchacho se propone "hacer nueva vida" (p. 73), o sea, decide volverse pícaro. Con todas sus travesuras, Pablos recalca hacia el fin del capítulo 6 que "a don Diego, ...siempre tuve el respecto que era razón..." (p. 89), con lo cual reconoce las jerarquías sociales y sigue gozando de la aprobación de Quevedo. Pero al final del capítulo 7, todo esto cambia. Cuando el padre de don Diego ordena a su hijo que se vaya sin llevar a Pablos, por lo travieso que se ha vuelto, el joven caballero se ofrece a acomodar al pícaro con otro caballero. La desagradable contestación de Pablos marca el final de una etapa en su vida: "Yo, en esto,

riéndome, le dije: —‘Señor, ya soy otro, y otros mis pensamientos; más alto pico, y más autoridad me importa tener’ ” (p. 94), declaración que corresponde a la de Lázaro cuando no quiso servir más al capellán. En este instante crítico, ambos pícaros se niegan a seguir conformándose con su estado, y con ello pierden la simpatía de sus creadores. Quevedo subraya lo crucial de este momento en la vida de Pablos, cerrando en este punto el Libro I.

En el Libro II aparecen aún más ingeniosidades, como la presentación de personajes extravagantes: el arbitrista, el maestro de esgrima, el poeta, el ermitaño, el genovés, el verdugo y el hidalgo¹³. Para que la personalidad de Pablos no desaparezca del todo durante el desfile de estos “raros”, Quevedo alude de vez en cuando a la ambición social del pícaro¹⁴. Otra idea que destaca Quevedo en este Libro es que Pablos es un hijo desnaturalizado. Se comprende que él quiera alejarse de sus padres, pero se muestra despiadadamente cruel al decir que vio a su padre “en el camino, aguardando ir en bolsas, hecho cuartos, a Josafad” (p. 132), y al afirmar que Dios le ha hecho merced en tener a su madre en Toledo, “donde, por lo menos, sé que hará humo...” (p. 148).

El Libro III relata el asalto de Pablos a las jerarquías sociales, con el intento de introducirse en la clase privilegiada. Su ataque va graduado en tres cargas, sucesivamente más recias: su profesión en la orden de los hidalgos falsos (III, 1-4), su designio de casarse con hija de padres ricos (III, 5), y su proyec-

¹³ Estos personajes sirven a la misma función de sátira social que la serie de amos en el *Lazarillo* y el *Guzmán*. Pablos sólo tiene un amo, el aristócrata don Diego; como Quevedo deseaba introducir otros tipos pintorescos, utilizó el recurso del viaje en que el protagonista conoce a mucha gente.

¹⁴ “Iba yo entre mí pensando en las muchas dificultades que tenía para profesar honra y virtud... Decía a solas: —‘Más se me ha de agradecer a mí, que no he tenido de quien aprender virtud, ni a quien parecer en ella, que al que la hereda de sus agüelos’ ” (pp. 108-109. Es el mismo pensamiento expresado por Lázaro: “consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando, salieron a buen puerto”, p. 7); en Segovia, Pablos cuenta a uno que “era yo un gran caballero” (p. 133); “ya me crecía por puntos el deseo de verme entre gente principal y caballeros” (p. 143); a su tío le escribe: “me importa negar la sangre que tenemos” (p. 148).

tado matrimonio con una dama de alcurnia (III, 6-7). Los capítulos sobre la cofradía de los caballeros de industria continúan la serie de chistes iniciada en el Libro I, 3; por lo tanto, no agregan nada esencial a la psicología del pícaro. Pero vuelve a predominar la personalidad de Pablos a partir del momento en que intenta casarse por encima de su estado, y aquí se hace patente la tirria que le tiene Quevedo. Aun cuando no consta que la primera conquista amorosa de Pablos sea de condición hidalga, el autor se complace en llover insultos y palos sobre el pícaro ambicioso. Dos rivales lo tratan de "piojoso, pícaro, desarropado... cobarde y vil" (p. 212); Pablos confirma lo veraz de los últimos epítetos con su conducta: "Yo... oía, pero no me hallaba con ánimo para responder" (*ibidem*). Una noche cuando Pablos acude a conversar con su novia, tiene la desgracia de despertar a unos vecinos, quienes, dice, "me molieron a palos y me ataron a vista de mi dama..." (p. 214). A la mañana siguiente, le repasan las costillas otra vez (p. 217). Viéndose afrentado continuamente por sus rivales delante de la niña (p. 219), Pablos muda de casa.

Todavía peor le sale su intento de casarse con la linajuda doña Ana. Como mandado por Dios, un caballo ajeno en que Pablos se está luciendo delante de ella da con él en un charco (p. 234), y al rato acude el dueño muy enojado a quitárselo. Luego sufre una paliza cuando lo toman por otro (p. 240), y por fin, don Diego le manda dar una zurra tan tremenda que queda con las piernas lisiadas y la cara partida de oreja a oreja (p. 241). Muy intencionadamente hace Quevedo que sea precisamente don Diego el que desenmascara a Pablos y lo castiga por intentar casarse con su prima. Don Diego antes quería mucho a Pablos; en el momento de separarse de él cuando estudiantes en Alcalá, cuenta el pícaro que "le pesaba de dejarme..." (p. 94). ¿Qué ha cambiado en el corto tiempo que ha transcurrido desde su despedida dolorosa hasta el momento en que don Diego denuncia a Pablos como "el más ruin hombre y más mal inclinado que Dios tiene en el mundo" (p. 230)? La diferencia estriba en que don Diego (y Quevedo) quieren a Pablos mien-

tras este reconoce su bajeza y se conforma con su estado. Pero cuando pretende igualarse con sus superiores, arrogándose una honra y una virtud que no son suyas¹⁵, don Diego vuelve por sus fueros de aristócrata, renegando de su amistad con Pablos.

En resumen, Alemán y Quevedo escriben su *Guzmán* y *Buscón* teniendo muy en cuenta el *Lazarillo de Tormes*. Alemán imita la forma del *Lazarillo*, pero introduce ciertos cambios ideológicos; estas modificaciones consisten ante todo en una defensa del clero y de los cristianos nuevos, y un ataque al principio de la honra heredada. Quevedo a su vez conserva la forma ya tradicional de la novela picaresca, pero refuta punto por punto las doctrinas expuestas por Alemán. En *El buscón* se afirman las mismas ideas presentadas en el *Lazarillo*: anticlericalismo, burla de los cristianos nuevos que intentan igualarse con los nobles, y defensa de los privilegios de la aristocracia. En este proceso de tesis, réplica y contrarréplica en torno a los derechos de los cristianos nuevos, se encienden cada vez más los ánimos de los escritores: el autor del *Lazarillo* emplea una finísima ironía, Alemán se explica en forma directa, sin lugar a la ambigüedad, y Quevedo se expresa mediante una sátira mordaz y corrosiva, atacando de frente. Las figuras del sacerdote, el hidalgo y el pícaro, tales como aparecen en las tres novelas, demuestran sin lugar a dudas que el tema central de la picaresca española es la honra¹⁶. Los autores y personajes aristócratas procuran reservar para sí los privilegios de la honra, mientras que los cristianos nuevos hacen lo posible por participar de este bien.

DONALD McGRADY

University of Virginia

¹⁵ Quevedo recalca la diferencia de virtud entre Pablos y don Diego: "Era de notar ver a mi amo tan quieto y religioso, y a mí tan travieso, que el uno exageraba al otro o la virtud o el vicio" (p. 76). Se reitera la falta de virtud de Pablos en la p. 78.

¹⁶ Esto ha sido señalado por M. BATAILLON, "L'honneur et la matière picaresque", *Annuaire du Collège de France*, 1963, 485-490; "Les nouveaux chrétiens dans l'essor du roman picaresque", *N*, XLVIII (1964), 283.

EL MS.10.288 DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE
MADRID: TRADUCCIÓN PARCIAL CASTELLANA
DE LA BIBLIA DEL HEBREO Y DEL LATÍN

El ms. de la Biblioteca Nacional de Madrid que hoy lleva la signatura 10.288, y anteriormente las Plut. I Lit. N.Nº 14 y Kk 48¹, merece particular atención por su contenido bíblico romanceado. Quizá deba su conservación a haber sido inventariado en el S. XVI como "San Geronymo sobre los prophetas etc.", rúbrica que se lee en el interior de la tapa, y que en el S. XVIII se reprodujo en el tejuelo como "S. Geronymo sobre los prophetas. Esposición de algunos pasages de la Biblia"².

Nos hallamos ante un lujoso códice de gruesas tapas de madera (7 mm de espesor) y tamaño respetable (285 x 425), encuadernado en badana de su color con decoración mudéjar. El adorno gofrado, de filetes y cordoncillos entretrejidós, cubre enteramente las tapas y el lomo: alrededor de una gran cruz de Jerusalén con estrellas de ocho puntas entre los brazos hay un recuadro, más ancho en las partes superior e inferior, que contiene redondeles y rectángulos de cordoncillo; estos se repiten en el lomo entre los nervios. Desgraciadamente el mal estado actual del códice no responde a las espléndidas intenciones de quienes lo mandaron escribir: la encuadernación está muy estropeada, y las primeras hojas, sueltas.

¹ Estas signaturas las lleva en el interior de la tapa, la segunda a lápiz, tachada. En el lomo lleva el nº 135; vol. n. 4.

² No extraña que llamaran la atención los prólogos jeronimianos más que los libros bíblicos. También se imprimieron y exportaron. En catálogos antiguos, al lado de "Una Biblia grande a pliego en siete pesos" leemos, p. ej.: "Dos Prólogos de San Gerónimo a medio peso"; cfr. I. A. LEONARD, "Una venta de libros en México, 1576", *NEFH*, II (1948), 184. A veces, bajo el nombre de S. Jerónimo podrían encubrirse también otros textos.

El manuscrito procede de la Biblioteca del Duque de Osuna ³, e indirectamente de la biblioteca de la Catedral de Toledo, según se deduce de la signatura antigua.

A diferencia del ms. bíblico de la Biblioteca Pública de Évora CCXIV ¹⁻², que tiene colofón y fecha, y de los mss. bíblicos escualenses I-j-3 (E3) y I-j-4 (E4), que llevan escudos nobiliarios, el códice que aquí describo no nos revela ningún dato explícito acerca de sus orígenes. En su aspecto exterior me recuerda el ms. 1 de la Academia de la Historia por el parecido de las tapas ⁴, clase de pergamino y encuadernación de las páginas. No está muy lejos tampoco de la Biblia de Alba.

En el Catálogo manuscrito ya indicado de la Biblioteca del Duque de Osuna se describe someramente bajo la rúbrica de "Expositores. Exposición del Antiguo y Nuevo Testamento", lo cual debe haber sustraído nuestro códice a la atención apresurada de los investigadores modernos, por lo mismo por lo que la rúbrica indicada más arriba lo librara antaño de las censuras inquisitoriales.

Aunque lo mencionen de paso algunos estudiosos, no sé que se haya aprovechado para la historia de los romanceamientos bíblicos. Merece un estudio cabal, tanto por su contenido como porque ejemplifica la composición de las Biblias romanceadas. Y aun podríamos darnos por satisfechos si su descripción nos apartara del hábito de identificar las distintas "Biblias" de la Edad Media con las signaturas de los códices que las contienen.

³ Está registrado por J. M. Rocamora en su *Catálogo abreviado de los Manuscritos de la Biblioteca del Excmo. Señor Duque de Osuna é Infantado*, Madrid, 1882, con el número 135, como "Jerónimo (San) — Exposición de la Escritura sagrada. Principia por los Profetas... termina con el prólogo sobre Daniel" (!), y en el "Índice de los manuscritos procedentes de la Biblioteca del Duque de Osuna adquiridos por el Estado en 1886" fols. 235v-236r, donde se enumeran entre otros libros bíblicos "los eclesiásticos y David" (!).

⁴ Lo que pude comprobar cuando este ms., que entonces llevaba el n.º 87, no había sido aún "restaurado" haciendo *tabula rasa* de su encuadernación mudéjar. Cfr. mi descripción del códice y transcripción de algunos pasajes en "El códice de los Profetas en latín y castellano que se conserva en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia (87)", BRAH, CL (1962), 133-149.

No hay tantas "Biblias" como códices, sino conjuntos distintos de textos romanecados.

Nuestro manuscrito presenta una versión del hebreo de los Profetas mayores, independientes de los romanceamientos de los otros mss. conocidos y más allegada al tipo de la Biblia de Ferrara que al de la de Alba, y otra de los Profetas menores, que con algunas variantes corresponde a la del ms. 1 de la Academia de la Historia (Ac 1), y dos textos distintos de Lam., el primero colocado después de Jer., y el segundo entre Job y Prov. Aquel lleva en el margen un breve prólogo de los LXX (menos Vg.: "et amaro animo suspirans et eiulans"), a pesar de ser traducción del hebreo, allegada al tipo de la Biblia de Ferrara; este se repite en el ms. eseuarialense I-j-4 (E4).

A los Profetas menores siguen los dos libros de los Paralipómenos, traducidos del hebreo (aunque el encabezamiento se refiere a "la orden latina") y el Salterio "segund la orden judayca". Los Par. corresponden a E4 hasta la h 123 r b, II 35:20 (en E4 falta la división del cap. 35). El romanceamiento de los salmos no corresponde a ninguna versión conocida, y va acompañado de una glosa que no he podido identificar.

Completan la parte bíblica del ms. 10.288, el libro de Job, Cant. y Ecl., traducidos del hebreo; Sab. y Ecli., del latín; más una versión de Daniel, del hebreo. Estas últimas secciones corresponden todas sustancialmente a E4.

El ms. 10.288 es un ejemplo muy significativo de mezcla de elementos judíos y cristianos: todos los libros están traducidos del hebreo, menos los dos deuteroacanónicos, y llevan división distinta de la Vulgata⁵. Como elemento exclusivamente cristiano y

⁵ Para mayor comodidad del lector y para facilitar la comparación con otros mss. indicaré aquí la modalidad de la división, sirviendo la de la Vulgata sixtoclementina arbitrariamente de término de comparación. Is. corresponde a Vg. con pequeñas variantes al principio de los caps. 12, 49 y 66; el cap. 18 empieza en Vg. 17:12, el 31 en Vg. 51:4; Jer. varía al principio del cap. 15; asimismo 27 — Vg. 27:2, 30 — Vg. 20:30, 36 — Vg. 36:9, 40 — Vg. 39:15; Lam. 1 — Vg. prólogo; Ez.: una diferencia al principio de 1; por error, 28 se ha marcado 27, y 29 se ha marcado 28; Os.: falta la división en correspondencia con Vg. 7; por lo cual en la numeración de los caps. sigs. se disminuye una unidad, hasta el cap. 13 que vuelve a corresponder con Vg.;

no contemplado en la redacción primitiva del código, aparecen también los prólogos de San Jerónimo a todos los libros citados

Joel corresponde; Am.: 7 — Vg. 7:4, 9 — Vg. 8:13 (final), Ab.: corresponden los dos textos; Jon.: 2 — Vg. 1:16 (final); Miq., Nah., Hab., Sof., Ag., Zac. y Mal. corresponden; IPar.: corresponde; IIPar.: 5 — Vg. 5:2. 6 — Vg. 6:2, 15 marcado *quatorze* — Vg. 14:15—15:1; 16 y 17 están marcados respectivamente *quinze* y *dicciseis* con la numeración correcta en el margen; 33 — Vg. 32:33 (final); Job 2 — Vg. 1:13, 3 — Vg. 2; el cap. 3 no está marcado ni hay división correspondiente; 7 — Vg. 8, 8 — Vg. 9, 9 — Vg. 11, 10 — Vg. 12, 11 — Vg. 15, 12 — Vg. 16, 13 — Vg. 18, 14 — Vg. 19, 15 — Vg. 20, 16 — Vg. 21, 17 — Vg. 22, 18 — Vg. 23, 19 — Vg. 25, 20 — Vg. 26, 21 — Vg. 27, 22 — Vg. 28:20, 23 — Vg. 29, 24 — Vg. 32:2 (el v. 1 está escrito en letra colorada sirviendo de cabecera), 25 — Vg. 34-26 — Vg. 35, 27 — Vg. 36, 28 — Vg. 38, 29 — Vg. 39:32, 30 — Vg. 39:33, 31 — Vg. 40:2, 33 — Vg. 42:7 Ps. divididos según el criterio hebraico en cinco libros (como la Biblia de Ferrara): I corresponden hasta el Ps. 10, 12 — Vg. 11; hasta el Ps. Vg. 26, la numeración lleva una unidad más que en Vg.; 28 — Vg. 26:7; desde Vg. 27, la numeración del ms lleva dos unidades más que en Vg.; termina el libro I con el salmo numerado 42 en Vg. 40; II 1 — 31 corresponde a Vg. 41 — 71 (15 — Vg. 55:2, 19 — Vg. 59:3); III 1 — 12 corresponde a Vg. 72 — 83; del 12 (=Vg. 83), la numeración salta por equivocación al 16; a saber: 16 — Vg. 84, 17 — Vg. 85, 28 — Vg. 86, 29 — Vg. 87, 30 — Vg. 88; IV 1 — 13 corresponde a Vg. 89 — 101; 14 — Vg. 102 y 103 (corridos en nuestro ms. pero en el margen se lee: "aquí fazen psalmo falta el título"); 15 — Vg. 104, 16 — Vg. 105 (en el margen del Ps. noveno: 97 en guarismos); V 1 — 11 corresponde a Vg. 106 — 118; el número 11 se repite, con la siguiente correspondencia 11 bis — 37 — Vg. 119 — 145; 38 — Vg. 146 y 147; 39 — 41 — Vg. 148 — 150; segundo texto de Lam. corresponde; Prov.: después de 7 *vv* sin numerar: 1 — Vg. 1:8, 2 — Vg. 1:20, 3 — Vg. 2, 4 — Vg. 3, 5 — Vg. 3:11, 6 — Vg. 4:1, 7 — Vg. 4:20, 8 — Vg. 6, 9 — Vg. 6:6, 10 — Vg. 6:20, 11 — Vg. 7, 12 — Vg. 7:24, 13 — Vg. 8:22, 14 — Vg. 8:32, 15 — Vg. 9, 16 — Vg. 10; 17 — Vg. 13, 18 — Vg. 13:16, 19 — Vg. 15:20; 20 — Vg. 16:10, 21 — Vg. 17:22, 22 — Vg. 23:6, 23 — Vg. 24:15, 24 — Vg. 25, 25 — Vg. 26:22, 26 (marcado por error *treynta seys*) — Vg. 28:11, 27 — Vg. 28:17, 28 — Vg. 30:2, 29 — Vg. 30:15, 30 — Vg. 31:2, 31 — Vg. 31:10; Cant. 2 — Vg. 1:8, 3 — Vg. 1:14, 4 — Vg. 2:8, 5 — Vg. 2:13, 6 — Vg. 3, 6 bis — Vg. 3:9, 7 — Vg. 5:2, 9 — Vg. 6:3, 10 — Vg. 6:9, 11 — Vg. 8:5, 11 bis — Vg. 8: 11; Ecl. 2 — Vg. 1: 12, 9 empieza un poco antes que Vg. 9; Sab. 11 — Vg. 12; 14 — Vg. 14:3; Ecli. lleva números en los caps. 1, 7, 11, y desde el 15 en adelante, dejando espacios en blanco para los demás. El cap. 52, como en E4, está añadido al texto de Ecl. habiéndose sacado de III Re 8:22-30 parte de la oración de Salomón (me refiero a Vg. y no al romanecamiento de E4, hebreo-castellano en los libros de Re); Dan.: 8 sin numeración ni división de párrafos.

Además de la irregularidad de la numeración, nótese la variedad en los números, que tan pronto son guarismos, como números romanos, como números escritos en todas sus letras, ora como cardinales, ora como ordinales, y aun aquí a veces en la forma castellana (*trezno, quatorzno*), ora en la culta latinizante (*quindecimo*).

En la numeración de los salmos es significativo que la numeración errónea observada en el l. III pasa a la glosa.

menos el salterio⁶. En cambio, podrían ser muy bien de manos de un judío las alabanzas que se intercalan a modo de transición entre un libro y otro (cfr. los *excipit* que transcribimos al final). Una y otra vez se ensalza al “Dios de Israel”, “la inmensa grandeza de nuestro Dios”, “Al uno innumerable de siempre Dios de Israel”, “al infinito uno Dios de siempre”, engrandeciendo, como en los libros de oración judía, la Unidad de Dios, salvador del pueblo escogido, “infinito Ihesu Dios nuestro”. A Salomón, introduciendo Prov., se le llama asimismo “gloriosísimo sabio, príncipe e rrey de Israel”, y con términos nada velados se invoca el “quebranto” de la mentira y una vuelta a la verdad profetizada en las Escrituras (h 179 r b). Si estas partes extrabíblicas, como parece, son de pluma de judío⁷, es significativo que una de ellas se dé también entre Sab. y Ecli.

También son significativas algunas de las apostillas de “*nota bene*”, “*actentio* [?]” y manceillas indicadoras que señalan pasajes estratégicos de las controversias entre cristianos y judíos como “*ahc la virgen conqibirá...*” Is. 7:14, h 3 r b, y otros aplicables a la condición de un pueblo perseguido, como “*cada vno de su próximo vos guardad e en todo hermano no confiedes, ca todo hermano engañar engañará, e todo próximo mesturcro andará*” Jer. 9:4, h 27 r b-v a; “*cayrán los calabres de los omnes como estiércol sobre la faz del campo*” *ibidem* 22, h 27 v b; “*ahé viene e grand temblor de tierra de setentrión para poner en las qibdades de Judá desiertas nidos de culebras*” *ibidem* 10:22, h 28 r b; “*e con sus hijos e hijas morrán*” *ibidem* 11:22, h 28 v b”;

⁶ Indico más abajo los que he podido identificar. Llevan prólogo Is., Jer., Ez., los profetas menores, Par., Job, Prov., Ecli., Dan. El prólogo de Ecli. corresponde al de E4, el de Dan. al de Acl.

⁷ Por ser las fuentes bíblicas comunes es difícil, por supuesto, discernir siempre oraciones de judíos y oraciones de cristianos; con todo, la formulación de las doxologías de nuestro códice me recuerdan más los libros de oración hebraicos: “Oye Israel. A. Nuestro D., A. uno”, a saber, el inicio de la *semá*, para citar una de las oraciones más universalmente conocidas. Asimismo, la alusión a una victoria sobre la mentira, por ser de inspiración bíblica, es universal; pero, en la formulación de nuestro texto, no deja de traer a la memoria, p. ej., las invocaciones de la *amidá*: “A., mamparo de Abraham... soltan encarcelados y afirman su verdad a dormidos de polvo...”. En las biblias latinas no recuerdo haber visto nunca unas doxologías u oraciones entremezcladas a los libros.

“desamparé mi casa, dexé mi heredad, di el amor de mi alma en mano de sus enemigos della” *ibidem* 12:7, *ibidem*; “Por tanto ahé días vernán, dize el Señor, e non se dirá más: —Biue el Señor...” *ibidem* 23:7, h 33 r b; “Asý comerán los fijos de ysrrael el su pan enconado en los gentíos” Ez. 4:13, h 51 v a; “E sabrán los gentíos que por su peccado fueron captiuados la casa de Ysrrael porque me falsaron” *ibidem* 39:23, h 68 v b (en el margen “nota la causa del captiverio de Ysrrael”); y a la esperanza de redención: “Ca faré final destrucción en todos los gentíos” Is. 30:11, h 37 r a; “E morarán sobre la tierra que di a Jacob, en que morarán nuestros padres e morarán sobre ella ellos e sus fijos e los fijos de sus fijos para siempre e Daud mi sieruo su príncipe para siempre” Ez. 37:25, h 67 v b; “E será que después desto derramaré mi espíritu sobre toda carne e prophetizarán vuestros fijos e vuestras fijas, e vuestros vicjos sueños soñarán e vuestros mançebos visiones phophéticas verán... E porné señales en el cielo e en la tierra de sangre e de fuego e de astiles de fumo” Joel 2:28, h 77 v a⁸. Así estas marcas, que no es aventurado atribuir a mano judía, o de quien se interesara por su suerte, trasladan la joya bibliográfica al ámbito de la vida.

El orden de los libros contenidos en el ms. 10.288 revela un cruce entre el canon judaico y el palestinense, ajustándose ora a uno ora a otro; Daniel, desprendido de los demás Profetas, se halla al final, como en la Biblia hebrea; Lam., en cambio,

⁸ Generalmente, las lagunas son sin interés (Cfr., p. ej.: “manos [de dios y no de los ombres] ca segun” Eclí. 2:22). Llamo la atención la h 57v por contener dos en corresp. con Ez. 18:25 y 29, donde se repite la pregunta de Yahveh culpando a su pueblo. Una mano más cursiva posiblemente posterior (¿S. XVI?) ha llenado los huecos con lo que falta: “¿Por ventura mi camino no es justo? No son antes los vuestros injustos?” y “Por ventura mis caminos no son justos, casa de Israel? ¿No son antes los vuestros injustos?”. En la hoja siguiente, acaso la misma mano ha trazado una manecilla que apunta al v. Jer. 20:29 donde están subrayadas palabras que aquí transcribimos en cursiva: “E fizelo yo por mi nombre *por non los adolorar* delante los gentíos delante los quales los saqué” (Vg., traduciendo la forma nominal heb. con “ut non violaretur”, refiere el verbo al nombre de Dios, como hacen generalmente los intérpretes, incluso los judíos; cfr. E4: “E fizelo por el mi nonbre, porque non fuese dañado a ojo de las gentes, entre quien ellos estavan”).

se ha puesto una vez tras Jer., donde lo coloca la Vulgata, y otra entre los hagiógrafos, según el canon judaico.

Todo esto podrá apreciarlo el lector por la descripción detallada del contenido, y por los materiales ilustrativos que pongo al final.

Pero antes de concluir quisiera dar algunos datos adicionales. Como muchos otros mss. del S. XV y como casi todos los bíblicos, está escrito en dos columnas de unas 45 a 50 líneas, en tinta negra y colorada, con huecos para las capitales, que no se han llegado a poner. Las hojas miden unos 275mm × 385mm y la caja de la escritura unos 175 a 180mm × 255 a 264mm. Excepto por dos hojas de Lam. (faltan 1:4-5:16 entre la h 49 y la sig.), está completo con 225 h. Consta de veintinueve cuadernos, con reclamos horizontales en el margen inferior en correspondencia con el intercolumnio. Estos reclamos se iban poniendo a medida que se confeccionaba el códice: uno de ellos, en la h 92 v, está en letra colorada, por seguir a un epígrafe en este color. Los cuadernos son de ocho h., menos el primero con siete y el último con seis, si se cuentan las que están pegadas a las tapas. El séptimo también tiene seis por haberse perdido, como ya indicamos, las dos del centro.

No hay numeración, y las signaturas son esporádicas e incompletas; algunas han quedado recortadas al encuadernarse el tomo; pero el hecho de llevar el cuaderno dieciocho en su segunda h el número b x.viiij indica que la transcripción empezó realmente con Is., a diferencia de Ae 1, en el cual el primer cuaderno lleva el n° 48⁹. Se repite el mismo sistema de signaturas en la h 152r b: .dxx., y 157 r b: .a.xxj; desde el cuaderno veinticuatro las signaturas empiezan otra vez desde el principio, a saber: a-d; cuaderno veinticinco: aij-dij; cuaderno veintiséis: aij-dij (falta b); cuaderno veintisiete: biiij, ciiij (falta a); cuaderno veintiocho: bv (solo); cuaderno veintinueve: c (solo).

En el margen superior se hallan, irregularmente también, los nombres de los libros bíblicos sin abreviar, repartidos algunos

⁹ Cfr. mi descripción citada, p. 141 y n. 1.

entre el reverso y el anverso de las hojas, en la misma letra que el texto. Me parece sintomático que Sab. aparezca tanto como *Sabiduría* que como *Sapiencia*.

Los prólogos jeronimianos, donde los hay, están escritos en letra generalmente más pequeña, en los márgenes. En Dan. 3 se lee en letra más cursiva, en correspondencia con el v. 91 (h 219 r b), donde vuelven a coincidir el texto de Vg. y el hebreo la nota sig.: "Hic incipit textus vulgaris quare de illa parte aquellos tres omnes etc. [3:23] fasta do comiença entonce nabuodonosor [3:91] fasta mucho del resto segunt el latyn".

La letra es gótica libraria, al parecer de la primera mitad del S. XV, bastante redondeada e irregular y de varios tamaños: de unos 3mm en el texto y de 1.5mm en los márgenes, menos en los exordios de los *incipit*, que constan de una o dos palabras de altura equivalente a dos líneas, en letra más entrelarga y caligráfica; las glosas de los salmos están escritas en letra más fina y recta.

Para las letras mayúsculas se han dejado vacíos de 50mm × 50mm al principio de los libros, y de unos 20mm × 22mm en el interior. En los márgenes superiores y en los espacios dejados en blanco antes y después de las fórmulas de transición, sobresalen los palos altos de algunas letras, con adornos como de rúbrica, único desahogo de la fantasía del copista; cfr., p. ej., h 70 r; v.q. el adorno de la primera línea en la h 86 r.

Las omisiones bastarían por sí solas para demostrar que el texto es una copia. Muchas pasan inadvertidas. A veces se subsanan sin más en el margen (cfr., p. ej., las h 36 v b, 44 r a, 72 v a, 141 r b, 157 r b, 173 r b). En algunos casos a estas omisiones, cuyo texto se suple también en el margen en letra del mismo tamaño (cfr. 103 r b) o más pequeña (cfr. h 48 v b), les corresponde en el texto un espacio en blanco, que puede ser puramente simbólico (cfr., p. ej., las h 45 v b y 56 v b, donde faltan partes de Jer. 48:18 y Ez. 17:5), o aproximadamente del tamaño que ocuparía el texto (v.s. n.8). También hay huecos llenados posteriormente en otra letra, como ya indicamos, algunos en cast., otros con las palabras de Vg. (cfr. h 203 r b). Los espacios en blanco

caracterizan también a otras biblias de judíos, p. ej., la del ms. de la Biblioteca de Ajuda y el manuscrito escurialense I-I-3. Estos añadidos en letra posterior tienen un interés muy accidental como contaminación de lectura entre la versión del heb. y Vg. Así en la h 181 r b en un primer hueco en Ecl. 2:13 se ha escrito "ocupación" y en otro del renglón siguiente "que se ocupen", evidentemente por Vg. "occupationem... ut occuparentur", ya que el texto heb., según la trad. literal de E4 reza: "para atormentar". Las raspaduras y correcciones interlineales a modo de glosa son raras. Las glosas de los salmos, en cambio, con sus muchas raspaduras —hechas evidentemente con intento expurgador— constituyen un caso aparte, y merecerían un estudio detenido.

El códice está escrito en pergamino; en tinta negra, el texto; en tinta colorada, las cabeceras, los títulos de los salmos, los nombres de las letras hebreas que forman acróstico en Lam., y los capítulos con su numeración. También se ha empleado la tinta azul (cfr. h 80 v a, 124 r a), a veces borrando las palabras escritas en tinta azul grisácea para volverlas a escribir en tinta colorada; así en las h 80 v b, 81 r a, 81 v b y 83 v b, donde la cabecera borrada era más larga. Esta última borradura podría ser significativa porque ocurre al principio de Nah., que en el ms. escurialense I-j-5 (E5) está colocado al final de los Profetas menores, contrariamente al orden usual. En la h 80 v b no se ha dejado el espacio acostumbrado y el incipit *Aqui comienza* sobresale al final de la columna.

La numeración, escrita en todas sus letras para cada capítulo, generalmente en la línea final del que precede, la he reseñado arriba en la n. 6, tomando la Vulgata Sixto-Clementina como término de comparación (pido disculpa por el anacronismo). Desde la h 88r hay una segunda numeración —irregular— en el margen, de cifras romanas pequeñas, de la época. La del texto va escrita en todas sus letras.

De entre las características fonéticas del ms. señalaré especialmente la forma *judgar* (atribuida al leonés en *Orígenes* § 52.2) por *judgar* 'juzgar', que acompaña el texto de una punta

a otra del manuscrito. He notado también el vulgarismo *muncho* escrito a veces con la *-n-* sin abreviar, la forma *bagilisco* (cfr., p. ej., Is. 11:8, h 4 v b) y otras más. Obsérvese *tulle* h 177 r a sin diptongar, como *juga* por *juega*.

El ms. 10.288 sirve para completar y puntualizar lo que ya sabemos de los romanceamientos bíblicos en su aspecto verbal y lingüístico. Si *DCELC*, p. ej., registra la forma *alcorde*, del ár. clás. *qurṭ* afirmando que “aparece según Martínez Marina en una traducción medieval castellana de la Biblia” (cfr. s.v. *arracada*), en nuestro texto podemos localizar una de las fuentes en Is. 3:21, apéndice VI; v.q. Os. 2.13 h 74 r b. Si *DCELC* afirma que *alhaite* ‘sartal de joyas’ aparece “solo en testamentos reales del S. XVI”, aquí tenemos una doc. suplementaria del mismo interesante arabismo (cfr. Is. 3:20, loc. cit.). De entre los muchos vocablos procedentes del ár. en que es rica nuestra Biblia —junto con las otras de judíos— citaré *alaiza* Jer. 19:1, h 31 v a, y *albaquía*, que nuestro romanceador emplea, p. ej., en Jer. 43:5 y 44:7, h 43 r b y 44 r a respectivamente, para traducir el *resto* de Israel. *DCELC* aduce *baquía* como arabismo, con este sentido (con su valor literal), pero documentándolo para h 1555.

Otras palabras de tipo popular que me han llamado la atención son *escurana* ‘tiniebla’: “Ca ahe el escurana sobre la tierra” Is. 60:2, h 20 v b (*DCELC* lo cita por Cuervo como propio de Colombia), *lambrusca* pl. ‘agrazones’: “esperó que llevaría uuas e lleuó lanbruscas” Is. 5:2, h 2 v a (*DCELC* no registra esta palabra tan difundida en las lenguas romances, y solo cita *lambrusco* como mej. por ‘goloso’): *riça*, que *DCELC* presenta bajo *rizar* recordando (por mediación de J. Gillet) un pasaje poco perspicuo de Torres Naharro: “que se pullas a barrisco / mas de mil en una riça” *Adición al Diálogo del Nascimento* vs. 196-7; Gillet, interpretando ‘sarta’, pensaba en un cruce con *ristra*. Me pregunto si no deberíamos pensar más bien en lat. *riza*, ital. *ressa* y *rissa*. En nuestro texto, *riça* corresp. a heb. MSY ‘botín, presa’: “E sera su auer rriça” Sof. 1:13 (v.i. apéndice III). También me parece interesante *ricomás* ‘re-

camado', dicho de las prendas de vestir: "E vestite de ricomás" Ez. 16:10, h 55 v b, "e tu vestimenta de lino e sirgo e ricomás" *ibidem* 13, "E tomaste los paños de tu ricomás" *ibidem* 18, h 56ra, pero también de la variedad de colores de la pluma del águila simbólica: "La águila... cuyo es el ricomás" 17:2, h 56 v b. En todos estos lugares corresp. a heb. RKM. Una palabra que merece señalarse, no por lo insólita, sino por no estar registrada en el *DCELC*, es *tercio* 'tercero', que el romancador emplea ya como adj., ya como sust.: "tu tercio a fanbre morrán... e la tercia parte a espada cayrán" Ez. 5:12, h 51 v b.

Como todas las biblias traducidas por judíos, pero en proporción menor que la de Alba y las que se agrupan con ésta, las partes hasta ahora desconocidas del romanceamiento de 10.288, ofrecen una buena colección de latinismos no documentados para antes de la última década del S. XV o después: adjs. como *delicado* Is. 47:1, h 16 v b (*DCELC*: 1490), *grandioso* Ps. 9:12, h 125 r (*DCELC*: 1599-1601), *herético* Ps. 9B:3, *ibidem* (*DCELC*: Nebrija, *hereticar*), *úcido* Ez. 18:29 (*DCELC*: 1492), o susts. como *occultacion* Ps. 9B:9, h 125 v a (*DCELC*: Aut.; v. q. *ocupativa* Miq. 3:6 h 82 v a), o *terribilidad* Ps. 9:21, h 125 r b, o verbos como *ydolatrizar* Miq. 8:1, h 82 v a, o *vociferar* Is. 16:11, h 6 r b (*DCELC*: Aut.), advs. como *uniformemente*, Sof. 3:9, h 86 v a, sin mencionar un buen número de voces como *honorificencia* Is. 60:19, h 21 r b, *magnificencia*, *ibidem*, 63 *ibidem*, *potente* Ps. 23:8, h 128 r a y otras, que después de aparecer en Berceo vivirían en el lenguaje de los clérigos medievales.

Digna de nota es también la adaptación parcial de algunos cultismos. Así, nuestro romancador no escribe *singularizantes* (*DCELC* registra *singular* como de Berceo, *singularizar* como del S. XVII), sino *singlarizantes* Amos 6:5 (v.i. apéndice III). Asimismo, llamaría la atención (si ya no estuviéramos acostumbrados a ello por otras versiones de judíos), la libertad con que se forman nuevas palabras. Así, en Is. 19:3 el trad. no nos habla solo de *nigrománticos*, sino de *augurumánticos* h 6 v b (Vg.: *phytones*). Tanto los vocablos patrimoniales como los préstamos de otras lenguas y el propio sistema de formación de nuevas

palabras, se doblagan en lo semántico a la necesidad de traducir el texto extraño.

Por lo demás, el vocabulario es el que conocemos de otras versiones, con sus términos propios de los romancadores judíos, como *angustiador* pl. Ps. 6:8, h 124 v b o *ensangustiador*, pl. Ps. 9B:5, h 125 v b, *derechumbre* o *derechumbres* Ps. 16:1, h 126 r b, alternando con *justicia*, *desfijamento* Is. 47:9, h 17 r a, 'orfanidad', *tenplación* Ps. 15:4, h 126 r a, *tortura* Ps. 5:7, h 124 v a, y otros muchos.

Una simple descripción no pretende colocar a un manuscrito en el lugar que le corresponde entre los textos bíblicos romancados de la Edad Media. Me limitaré por ahora a observar que las partes que tiene en común con Ac 1 lo atraen hacia el ámbito de la Biblia de Alba; las que tiene en común con E4, hacia el de las biblias resueltamente puestas al servicio de cristianos. En lo que tiene de suyo, independientemente de estos dos manuscritos, 10.288 revela parentesco con la Biblia de Ferrara, en cuanto busca un compromiso entre las formas populares, de la lengua común, y una latinización a medias, aspiración de los judíos cultos¹⁰, inclinándose aún más hacia aquellas, con mayor desprecio por las formas literarias y una literalidad a veces aun mayor, por la cual se acerca a E3 y sus congéneres.

El P. Llamas, en su transcripción de E4¹¹, y O. H. Hauptmann, en su edición, mucho más cuidadosa, del Pentateuco por el mismo ms.¹², desconociendo la existencia del códice que aquí describimos, no pudieron aprovecharse de él para establecer el texto del manuscrito escurialense. Para las partes que tienen en común, el cotejo con el ms. 10.288 se impone.

Véase Prov. 22.22, incompleto en E4, y cuya laguna puede completarse por medio de nuestro ms. "non robes al pobre [que

¹⁰ Este es un aspecto que he ilustrado en varios de mis artículos sobre biblias traducidas por judíos; entre otros, en el ensayo titulado "La Biblia de Ferrara y el Pentateuco de Constantinopla", *Tesoro de los judíos sefardíes*, V (1962) LXXXV-XCI, tan maltratado por los impresores que apenas se puede leer.

¹¹ *Biblia medieval romanceada judío-cristiana*, Madrid, 1950-55.

¹² *Escorial Bible I.j.4. The Pentateuch*, Philadelphia, 1953.

pobre es]” (h 175 v b). A su vez E4 sirve para subsanar las erratas del ms. hermano: “dormimiento de tus palabras” Prov. 6:4 (h 169 v b), escribe este por error; “. . . de tus párpados”, aquel, correctamente. Otras veces la diferencia revela una vuelta al texto original o una contaminación con otro texto (cito primero nuestro ms.):

Las palabras del mesturero son como machucamientos, los quales descendieron a las partes entrannas del vientre; plata de escorias engastonada en barro, beços engendidos e mal corazón h 177 r a, Prov. 26:22-23.

Las palabras del mesturero son blandas e llegan a las entrannas del vientre; assi como plata metalada y engastonada en barro, beços que son blandos e de mal corazón E4¹³.

Hasta el v. 27:14 exclusive los dos textos corren paralelos con algunas diferencias sustanciales. Las divergencias se dan hasta el final del libro. Lo cual no nos extraña, ya que hemos observado el mismo fenómeno al comparar el ms. de Evora CXXIV¹⁻² con el texto hermano contenido en E5.

Para con Ac 1 las discrepancias que he notado hablan a veces a favor de nuestro ms., otras a favor del de la Academia (cfr. apéndice II).

Los errores en traducciones distintas son también significativos. Cfr. p. ej., en nuestro ms.: “quajado sobre sus fazes” Sof. 1:12, h 85v b, y en E4: “aquellos que cayan sobre sus fazes”. Ambos presentarían una interpretación correcta de heb. SMR si se leyera *fezes* por *fazes*. ¿Error común o poligénesis?

h 1 r a: Profecía de ysayas fijo de amos / que profetizo sobre juda e iherusalem En / tiempo de vzijs jotán acáz ezechias / rreyes de juda. / Capitulo primero / [O]yd cielos / e escucha tierra. . .

En el margen superior derecho: Aquí comienza el prologo que fizó sant geronimo sobre el [libro de ysayas]. / [N]inguno

¹³ Véase al final, en la transcripción de textos, las diferencias que se dan también con Ac 1.

- * que vea los *prophetas* estar en ebrayco escriptos por versos... su egleſia arguyendo/les de falsedad delas sacras es/crripturas ¹⁴.
- h 23 r b: ...e su fuego / non se apagara e seran abominacion a / toda carrne. / Aqui se acaba el libro de ysayas / fijo de amos que pro/fetizo sobre juda / e jherusalem / Et comiença el libro de geremi-/as fijo de hilchias gloria syn fin al yn-/ finito ihesu dios nuestro Amen. / desto compuso geremias los / trenos que se dizen las lamentaçi-/ones de geremias e los comien / ços delos versos estan en ebrayco / por las letras de a.b.c. / Capitulo primero de geremias / [P]alabras / de geremias fijo de / hilchias delos saçer-/dotes que eran en a-/natot...
- En el margen derecho: Aqui comiença el prologo / que fizo sant geronimo so-/bre el libro de geremias *propheta*. / [G]eremias en su hablar a / yn que parezca mas rrus-/tico que ysayas... prouo-/co cada dia contra mi la locura / delos envidiosos ¹⁵.
- h 49 v b: El diade / su muerte todos los dias de Su / vida. / Aqui se acaba la profecia de geremias / profeta que profectizo sobre iherusalem / gloria syn fyn a ihesu dios nuestro amen. / Et comiençan las lamentaçiones que / lloro sobre jherusalem. / Capitulo primero. / [E] fecho es despues / que ysrael fue / traydo enel cati-/uerio.
- h 50 r a: ...faz nos torr-/nar sennor aty e tornnaremos. renueua / nuestros dias como deantes ¹⁶. / Aqui se acaban las lamentaçiones / de geremias gloria syn fin al dios de ys-/rael amen. Et comiença el libro de e-/zechiel profeta. / Capitulo primero. / [E] fue que / en tre /ynta annos enel / Quarto mes / en çinco dias / del mes...

¹⁴ Prólogo jeronimiano a Is.; cfr. PL XXVIII, 771-774. E. Berger en su "Relevé des rubriques et des premiers mots des préfaces des livres de la Bible d'après les manuscrits de la Vulgate", en *Mémoires présentés par divers savants à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, I^{re} série, vol. XI (1901), lo registra con el n^o 150, como de tradición española, y muy difundido.

¹⁵ Prólogo jeronimiano a Jer.; cfr. PL *ibidem* 847-850.

¹⁶ Se repite parte del v. 5:21 después de 5:22 para que el libro acabe con la plegaria que más eficazmente resume la aspiración de los judíos.

- En el margen derecho: Aqui comienza el prologo que / fizo Sant geronimo sobre el / libro de ezichiel propheta. / Ezichiel propheta fue traydo / captiuo en babilonia... aquello que comun mente / se suele dezir enel prouerbio vul-/gar en griego¹⁷.
- h 73 v b: ...aderredor diez e / ocho mill e el nonbre dela çibdat des-/de el dia el senñor ende. / Aqui se acaba el libro de ezechi-/ el e comienza el libro de oseas pro-/ feta gloria syn fin al dios de ys-/rrael amen.
- h 74 r a: [P]alabra del / senñor que fue a / oseas fijo de be-/eri... En el margen superior b y en el derecho: Aqui comienza el prologo que fizo sant geronimo sobre los doze prophetas. / [D]iuersa orden es çerca delos ebreos enlos doze prophe- tas... enel / qual prophetaron los prophetas que / fueron ante que ellos¹⁸.
- h 76 v b: ...e los justos andan / enellas e los errados trom- piegan enellas. / Aqui se acaba la profecia de O-/seas pro- fecta Et comienza la profecia / de joel profeta gloria sin fin al infi-/nito Jhesu dios nuestro. / [L]a palabra / del senñor que fue / ajoel fijo de petuel / oyd aquesto los vie-/jos...
- h 78 r a: ...E / alimpiare su sangre que non alimpie / e el senñor morara en syon. / Aqui se acaba la profecia de joel profec/ta E comienza la profecia de amos pro-/fecta gloria syn fin [a] Jhesu dios nuestro.. / [P]alabras / de amos que fue / enlos pastores de tecoa...
- h 80 v a: ...e non seran / arrancados mas de sobre la tierra que / les dy dixo el senñor dios. / Aqui se acaba la profecia de amos / E comienza (sic) la proffecia de obadias / [A]si dize / el senñor dios / a edon oyda oy-/mos delante / el senñor e men-/sajero enlos gen-/tios.
- h 80 v b: ...para julgar (sic, y a lo largo del texto) el monte / de ysau e sera del senñor el rreynado: aqui comienza la pro-

¹⁷ Prólogo jeronimiano a Ez.; cfr. PL *ibidem* 937-940.

¹⁸ Prólogo jeronimiano a los Doce Profs.; cfr. PL *ibidem* 1013-1016; v.q. Berger, loc. cit., n. 170, donde se da por muy común.

- feçia de jonas / 81 r a [E] fue: / capitulo primero / la palabra del sennor / ajonas fijo de amitay dizi-/endo leuantate e ve aniniue...
- h 81 v b: ...que non cono-/sçen entre su manisquierda e su mande-/recha e muchas bestias. / Aqui se acaba la profecia de jonas / profecta E comiença la profe-/çia del profecta mica morasti. / Capitulo primero. / [P]alabra / del sennor que fu/e a mica morasti / en tiempo de jo-/tan acaz e eza-/chias...
- h 83 v b: ...segund juraste a / nuestros padres delos dias antiguos. / Aqui se acaba la profecia de mica / Profecia de niniue libro de / vvision de nahum el cossy (sic). / Capitulo primero. / [D]ios / çeloso e ven-/gante es el / sennor...
- h 84 v b: ...quantos oyeron tu oyda tanneron / palmas sobre ty que sobre quien no pa-/sso tu mal continua mente. / Aqui se acaba la proffecia de nahum el Cossy. E comiença la proffecia que / profectizo abacue el propheta. / Capitulo primero. / [F]asta quando / sennor / rreclamo e non me / oyes elamo aty / por la injusticia...
- h 85 r b: Oração de Abacue Profecta / Sobre los errores / 85 v a Sennor oy tu oyda / e temy sennor la tu obra...¹⁹
- h 85 v b: ...sobre mis al-/turas me fizo andar para me esforçar en / mis cantares. la palabra del sennor que / fue açefanias fijo de cusy fijo de gue-/dalias fijo de amarias fijo de ezechi-/as en dias de josias fijo de amon rrey / de juda. [Hasta aquí, desde "la palabra", en tinta roja, como cabecera] / [T]ajar tajare todo de / sobrela faz dela tierra...
- h 86 v a: ...tor/nare vuestro catiuerio a vuestros ojos dize el / sennor. / Aqui se acaba la profecia de cafani-/as E comiença la Profecia de ha-/cay profecta. Capitulo primero. [h 86 v b] [E]n el anno segun-/do de dario el rrey enel mes ses-/to...
- h 87 r b: ...E poner te he como / anillo ca en ty escogy dize el sennor de las huestes. / Aqui se acaba la profecia de/

¹⁹ En tinta roja, sirve de epígrafe, aunque en la Vg. corresponde a 3:1-2.

- hacay / En el mes de ochauo enel segun-/do anno de dario ffue
la palabra / del sennor azacarias fijo de berechi/as fijo de
ydo el profecta diziendo / Capitulo primero [Hasta aquí en
tinta roja como cabecera] h 87 v a: [Y]ro el sennor con/tra
vuestros padres yra E / dezirles as...
- h 91 v a: ...mas / en casa del sennor delas huestes / en aquesse
dia. / Aqui se acaba la profecía / de zacarias loor sea dado
al In/finito ihesu dios Nuestro. / Profecía dela palabra
del / Sennor a ysrrael mediante / Malachy proffecta. / Ca-
pitulo primero / [A]me vos / dixo el sennor / et dixedes
en / que nos ama-/ste...
- h 92 v b: ...ante que venga E / ficra la tierra con destrucción. /
Aqui se acaba la profecía de malachi / profecta que fue de
todos los profe/ctas postrimero e quasy sello al / nonbre
de inmensa grandeza del / nuestro dios Infinitos loores. /
Aqui comiença el libro del / paralipomenon que es el libro
de/la coronica de los rreyes de Iuda / Capitulo primero. /
- h 93 r a: [A]dam / set enos que-/nan mahala/lel Jared a/noch
methu/salem lamech... [En el margen superior, en el de la
derecha y en el inferior:] Aqui comiença el prologo que
fizo sant geronimo sobre el paralipomenon. / [S]i la trasla-
cion que los setenta interpetres (sic) fizieron en griego
fuesse gierta e verdadera... avn que las orejas de los otros
esten sordas²⁰.
- h 106 v b: ...con to/do su rreynado e su potencia e las horas /
que pasaron sobre el e sobre ysrrael e / sobre todos los
rreynados dela tierra. / Aqui se acaba el primero libro del
para/lipomenon Et comiença el segundo / Capitulo primero.
/ [E] fortifico-/se salamon fi-/jo de dauid sob-/re su rreg-
nado / e el sennor su di-/os fue conel...
- h 123 v b: ...quien es en vos de / todo su pueblo sea el sennor
su dios / conel e suba. / Aqui se acaba el Segundo libro /
del paralipomenon que es libro de / la coronica delos rreyes
de juda se-/gund la orden latina.

²⁰ Prólogo jeronimiano a I Par.; cfr. PL XXIX 1323-1328. v.g. Berger, loc. cit., 36, donde se da por muy común.

- h 124 r a: Aquí comienza el psalterio del / gloriosissimo (sic) perfecta rrey de ysrra-/el dauid segund la orden judayca. / Libro primero Ca/pitulo primero / [B]ien ave/ntu-/rado es el varon / que non andudo... [En los márgenes al lado del principio de cada salmo empiezan unas glosas] Este primero psalmo fizo dauid la ley de dios loando / e la conuersacion delos malos habuminando... ²¹
- h 131 v b: ...desde el / siglo fasta el siglo amen. / Aquí se acaba el primero libro del psa-/lterio segund la orden ebrayca / e comienza el segundo libro. / fortificacion de entendimiento a / los fijos de core psalmo primero: [132ra] [A]si como / el cferuo brama...
- h 138 r a: e fin / cha su gloria toda la tierra Amen. / Acabaron se las oraciones / del rrey dauid fijo de jasse.
- h 138 r b: Aquí se acaba el segundo libro / del salterio segund la orden ebrayca / E comienza el terçero libro. / psalmo a asaf primero. / [O]rruam / bueno es...
- h 142 v a: ...vituperaron las pissadas de / tu vngido. bendito el senyor por sien-/pre amen. / Aquí se acaba el libro terçero del / salterio segund la orden ebray-/ca E comienza el quarto libro. / Oragon amoysen profeta de di-/os Capitulo primero. / Senyor / nuestra morada fu/este tu...
- h 146 r b: ...e diga todo / el pueblo amen alabad al senyor. / Aquí se acaba el quarto libro del salte-/rio segund la orden ebrayca e comienza el quinto e postremero / Psalmo primero / [A]labad / al senyor que / es bueno...
- h 153 v b: [termina la glosa] sson ya complidas / las intengiones

²¹ Las glosas son literales, de tipo histórico y moral, sin alegorías y sin alusiones de carácter cristiano. Se refieren sin nombrarlos a los *glosadores* y a los *sabios* (cfr.: “dizen los sabios sser este psalmo marauilloso”) y a los *glosadores hebreos*. Insisten en los sufrimientos y futura liberación del pueblo de Israel. Van seguidas en un solo párrafo, menos la del Ps. 5, divididas en XIII puntos. Se observan varias raspaduras, probablemente para obliterar notas litúrgicas; cfr. la segunda glosa del Ps. 5, h 124va, después de: “que ante de la oracion por palabra se deue ally...;” asimismo parte del párrafo de la h 143r, ad Ps. 91, que empieza: “este salmo terçero del día del sabado” “otros dizen que este psalmo”. Otras raspaduras en las hh 144ra ad Ps. 98, 147ra ad Ps. 109, 153rb ad Ps. 145.

delos psalmos segund lo çami possible a / dios gracias sea su nonbre bendito amen.

h 154 r a: ...todo *spíritu* / alaba al *senhor* alabad al *senhor*. / Aquí se acaba el salterio segund / la orden ebrayca gloria *syn fin* / al vno in numerable de sienpre / dios de ysrael. / Aquí comiença el libro de job. / Capitulo *primero* / [V]n ombre / fue en tierra de vs / cuyo nonbre era / job e fue aquece / ombre perfecto... [Entre las columnas a la altura del capítulo en la letra del prólogo:] datilo es pie / de tres sila/bas, espon/dero (sic) de dos. [En el margen superior, lateral derecho e inferior:] [E]n cada vno delos libros dela diuina escriptura soy conpellido e forçado... *que* de ebrayco con *grand tra-/bajo* saque en latin, escoja cada vno lo *que* querra e muestre se mas estudioso *que* malo ²².

h 165 v b: quatro generacio / nes e murio job viejo e farto dedias. / Aquí se acaba job gracias al infinito / dios de sienpre sca gloria sin fin. / Aquí comiença el libro delas / lamentaciones del profeta gere-/mias quando profetizo sobre ihe/rusalem. / Capitulo *primero*. / 166ra: [C]omo esto-/no solitaria la çib-/dad de mucho pue-/blo... [No corresponde al texto de Lam. transcrito en las h 49vb-50ra].

h 168 r b: ...Ca çierta men-/te aborreçer nos aborresçiste yraste / sobre nos mucho. / Aquí se acaba el libro de las lamenta-/çiones de geremias al infinito vno / dios de sienpre loores sean amen. / Aquí comiença el libro delos pro-/uerbios del gloriosissimo sabio / *príncipe e rrey* de ysrael salamon. / Prolago. / [E]xemplos de sala-/mon / fijo de dauid rrey de ysrael / para saber sabiduria e dottrina para / entender...

[En el margen superior y derecho:] Aquí comiença el prologo que fizo sant *geronimo* sobre las palabulas (sic) o *prouerbios* de salomon. / Junte la epistola alos *que* junta el saçerdoçio e la carta non parta a los que tiene en vno trauidos

²² Prólogo jeronimiano a Job; cfr. PL XXVIII 1137-1142; v.q. Berger, *ibidem*, n. 55, donde se da por muy común.

- el amor de jhesu...puesta / en linpio vaso rreserua Et / guarda su proprio sabor²³.
- h 179 r a: ...dalde del fruto de sus manos / e alaben la enlas plaças sus obras.
- h 179 r b: Aquí se acaba el libro delos prouerbios de sala-/mon comencante (sic) en verdad demediante en / amar de aquella fenesciente por la gloriossi-/sima notigia de aquella ala infinita inuariale / de sienpre verdad loores sin fin ala qual en nuestros di-/as en breue plega quebrantar la mentira e rre-/duzirla alo que primero el su spiritu santo profctico / mediante sus sieruos los veridicos profe-/tas / aqui comiença el libro delos cantares del / rrey salamon. Cantar de los cantares / de salamon. / [B]esseme / delos bessos de su / boca ca mejores / son tus amores / que el vino...
- h 181 r a: ...o a çeruato delos çieruos sobre los / montes delos aromatizades (sic) / Aquí se acaba el libro delos cantares / del rreysolamon contcniente grandes / secretos e deales misterios alinfinito / dios de sienpre sin fin E comiença el / libro de eclesiastes del rrey salamon. / [P]alabras / de eclesiastes fijo / de dauid rrey de ys/rrael. vanidad / de vanidades...
- h 185 r a: ...Ca toda la fechura de dios / traera en juyzio sobre toda cosa oc-/culta quier buena quier mala. / Aquí se acaba el libro del eclesy-/astes del gloriosissimo ssabio / rrey de ysrrael salomon. / Aquí comiença el libro de la/sabiduria del gloriosissimo sa/bio rrey de ysrrael Salomon. / Capitulo primero / [A]mad/justicia los / que jugda-/des la tierra / Sentid del / sennor en bon/dad e en simplicidad de coraçon lo / buscad...
- h 194 r b: ...E no / lo menospregiaste E en todo lugar / eras presente aellos. / Aquí acaba el libro dela saby-/duria de salamon al infinito dios / de sienpre sin fin graçias amen. / Aquí comiença el libro llamado eccle-/siastico libro deyher/ (sic) fijo de sirach al / infinito dios de sienpre sin fin

²³ Prólogo jeronimiano a Prov.; cfr. PL *ibidem* 1305-1306; v.q. Berger, *ibidem*, 129; muy común.

gracias / Amen. / Capitulo primero. / [T]oda sciencia del /
/ senor dios vi-/ene e conel fu-/e siempre E / es antes del /
siglo. El / arena dela mar...

[En el margen superior derecho:] Aqui comienza el prologo
que fizo sant geronimo sobrel ecclesiastico. / [S]abiduria
uos es mostrada por la [boça E4] de muchos e grandes pro-
fetas e por otros que los siguieron... E tanta latinidad / por
que ella asy sea conjunta. deo gra-/cias amen / Aqui se aca-
ba el prologo de sant geroni-/mo sobrel ecclesiastico ²⁴.

h 216 r a: ...E oirlo has e apiadar te has / sy pecare el varon
en ty ²⁵. [Espacio en blanco sin cabecera] [E]nel anno /
terçero del / rreynado / de joachim / rrey de juda / veno
nabue-/hodonosor / rrey de babi/lonia...

[En el margen superior derecho:] Aqui comienza el prologo
que fizo sant geronimo sobre daniel / muchos non leen a
daniel segund la traslacion delos setenta interpetres mas la
traslacion de theodogion... e conue-/niese a nonbre de ar-
bol asy/mesmo ²⁶. [En el ms. se han trastocado hojas. Las
que numeramos con 216r y v. contienen parte de Dan. y
deberían ir tras la 217].

h 225 r a [A mediados de la columna:] E tu vete al pla/zo e aso-
segaras e leuantarte as a tu / suerte al plazo delos días. /
A[qui acaba el libro de da-]niel gloria [syn fin al vno in
nume-]rable de sienpre dios de ysrrael. [El *explicit* se
adivina bajo las tachaduras].

MARGHERITTA MORREALE

Università di Padova

²⁴ Pról. de Ecll.; cfr. Hugo de San Caro, *Opera* (Venecia, 1703), 1172; se halla también en E4.

²⁵ Este capítulo falta en algunos de los códices españoles más importan-
tes (entre ellos el Cavense) y en la Biblia Sixto-Clementina. Pero aparece
en las versiones españolas medievales, p. ej., en E6 y en E4. Por ser idéntico
a Par. 13-21 (con una ligera adaptación del último v., puede compararse
con la versión del mismo trozo del heb. (en nuestro códice en Pah.).

²⁶ Prólogo jeronimiano a Dan.; cfr. PL XVIII 1357-1358; muy común; también se halla en Ac. 1 183rb-184rb (por error *ombre* por *nombre*).

APÉNDICE. Transcripción de algunos textos.

- I Los versos iniciales de los dos textos de Lam. 1:1-4.
 II Cotejo con la traducción del S. XIII (E6) (y con Ac 1 y E4 en la nota): Dan. 2:20-37.
 III Con E4: II Par. 35:20-27, Am. 6:1-15, 9:5-15, Sof. 1:12-18 (con alguna referencia a Ac 1 en las notas).
 IV Con el ms. CXXIV ¹⁻² de Évora (Ev.): Job 2:1-10, Cant. 2:1-6, Ps. 1:1-6.
 V Con la Biblia de Alba y la de Ferrara: Is. 1:1-9.
 VI Con la Biblia de Ferrara: Is. 3:16-24, 9:6-7, 10:33-11:10, 40:1-7, 42:10-18, 45:8-13, 61:1-3.
 (Nota: la transcripción es casi paleográfica, para que se aprecien mejor las características de los distintos mss.).

MS. 10.288

Lam. 1:1-4

¹ [h 49v b] ¡Como estouo sola la çibdad mochiguada de pueblo! fue como biuda granda [sic] en las gentes, senhora en las çibdades, fue por rritidura.

² Bet. Llorar lloraua en la noche e sus lagrimas sobre su quixada; non aella consolador de todos sus amigos: todos sus companneros falsaron en ella. Fueron aella por cnemigos.

³ Ginal. Captiuose de pobreza e de mucho seruiçio; ella estouo en las gentes; non fallo folgura; todos sus perseguidores la alcançaron entre las angosturas.

⁴ Daled. Caminos de syon doloriosos de que non unien alas pasquas todas sus çibdades...

Nota. El MS. E4 [h 249r a]: gentes 1 tributo om., *ibidem*

Dan. 2:20-37

MS. 10.288

²⁰ [h 218 r a] Sea el nonbre de dios bendicho del siglo fasta el

¹ [h 166 r a] ¡Como estouo solitaria la çibdad de mucho pueblo! fue como biuda grande en los gentios, senhora en las çibdades, fue fecha tributo.

² Llorar llorara de noche e la su lagrima sobre su mexilla; no ha consolador de todos sus amigos e todos sus companneros le falsaron. Fueron le enemigos.

³ Captiuo se juda de quebranto e de mucha seruidunbre, la qual moro entre los gentios e non fallo rreposito; todos quantos la siguieron la alcançaron entre las angustias.

⁴ La vias de sion son luytosas por non auer quien venir ala pasqua...

E6

²⁰ [h 143 v b] El nombre de dios sea benito del sieglo e fastal

siglo, que el saber e la potencia suya es.

²¹ E el demuda las sazones e los tiempos, quita rreyes e cuanta rreyes, da la sabiduria a los sabios e entendimiento a los sabientes prudentia.

²² E el descubre las cosas profundas e encubiertas, sabe lo que es en la escuridad, e la lu[n]bre conel mora.

²³ A ty dios de mis padres loo e alabo, que sabiduria e potencia me diste. E agora me notificaste lo que demandamos de ty, quela cosa del rrey nos feziste saber.

²⁴ Por lo qual daniel fue a arioth que encomendo el rrey para desperdiciar los sabios de babilonia. [E dixole: Los sabios de babilonia] non los desperdices; fazme sybir delante el rrey, e la declaracion al rrey notificare.

²⁵ Estonce arioth con apresuramento subio adaniel delante el rrey, e asy le dixo: falle ombre delos fijos del catinero de juda que la declaracion al rrey fara saber.

²⁶ Rrespondio el rrey e dixo adaniel, cuyo nombre era beltasaçar: ¿si cres poderoso de me fazer saber el suen[n]o que vy e su declaracion?

²⁷ Rrespondio daniel delante el rrey e dixo: el secreto quel rrey pide, non los sabios magicos nin nigromanticos nin astro logos pudieron notificarlo al rrey;

²⁸ mas ay dios en los cielos descubriendo los secretos e notifico al rrey nabuch donosor que es lo que ha de ser en fin delos dias. Tu suenno e las visiones de tu cabeza sobre tu lecho esto es:

²⁹ tu, rrey, tus pensamiento[s] sobre tu lecho subieron que ha de ser despues desto, e el descubridor

siglo, ca saber e fortaleza del son,

²¹ e el muda los tiempos e las edades, e trasmuda los regnos e los afirma. Da entendimiento a los sabios, e saber a los que entienden castigamiento.

²² El muestra las cosas muy fondas e ascondudas, e sabe las cosas que estan en tiniebra, e lumbre esta con el.

²³ A ti loo dios de nuestros padres e alabado, por que me diste saber e fortaleza, e nos mostrest agora lo que te rogamos, por que nos descubrist la palaura del rey./ 144r a.

²⁴ Des hy entro daniel a arioth el que mandara el rey que matasse los sabios de babilonia e dixol assi: No mates los sabios, mas metme ant el rey, e soluer le el suenno.

²⁵ Estonce arioth much ayna metio a daniel ant el rey, e dixol: Falle un ombre de los fijos del tras mudamiento de juda que soluera al rey so suenno.

²⁶ Recudio el rey e dixo a daniel que auie nombre batasar: ¿Tienes que podras uerdadera mientre dezir a mi lo que sonne e lo que muestra el suenno?

²⁷ Recudio daniel e dixo al rey: Lo que el rey pregunta a los aduinos e a los sabios e a los magos, non gelo pueden iudgar;

²⁸ mas dios es en cielo que muestra las cosas a ti rey que an de ser en los postremos tiempos. El to suenno e la uision de tu cabeza que uist en to lecho esto es:

²⁹ Tu, rey, compceest a pensar en to lecho que auie de ser en pos esto dagora. E dios que muestra las

delos secretos te fizo saber que ha de ser;

³⁰ E yo non por saber que ay en mi mas [h 218 r b] que [en] todos los biuos, este secreto me fue descubierto, mas por causa que la declaracion al rrey sea declarada, e que los pensamientos de tu coraçon sepas.

³¹ Tu, rrey, veyas, e ahe vn ydolo grande el qual ydolo tal su resplandor era mucho leuantado en frente, e su vista era terrible. Aquel ydolo

³² su cabeça era de buen oro; sus pechos e sus braços, de plata; su vientre e sus lados, de cobre;

³³ sus piernas eran de fierro; e sus pies, dellos eran de fierro e dellos eran de barro.

³⁴ Tu veyas esto fasta que se corto vna piedra, e non con manos. E firio al ydolo sobre sus pies de fierro e de barro, e moliolos.

³⁵ Estonces se molieron en vno el fierro, el barro, el cobre, la plata e el oro. E fueron como el tamo delas cras del estio, e lleuolos el viento, e nenguna senyal non quedo dellos. E la piedra que firio al ydolo fizose vna grand sierra e fincho atoda la tierra.

³⁶ Aqueste es el suenno, e su declaracion dezir la he delante el rrey.

³⁷ Tu, rrey, el rrey delos reyes, que es el dios delos çielos, rreynado exçelente e fuerte e honorífico te dio.

cosas mostro a ti lo que a de seer.

³⁰ E non por el saber que es en mi sobre quantos niuen fue a mi mostrada esta cosa, mas por que sopiesse el rey cierta mientras lo que muestra el suenno, e que sopiesse los pensamientos de tu coraçon.

³¹ Tu, rey, ueyes assi como una grand figura, e aquella figura era muy grand, e estaua much alta esquantra ti, e el so catamiento era espauentable.

³² E la cabeça desta figura era de muy buen oro; los pechos e los braços eran de plata; el vientre e los muslos eran de arambre;

³³ las piernas, de fierro; e la una parte de los pies era de fierro, e la otra, de barro.

³⁴ El ueyes lo assi fasta que se partio una piedra de la sierra sin manos, e firio a la figura/[144 r b] en los pies de fierro e de barro, e quebrantolos.

³⁵ E estonce fueron quebrantados el fierro e el barro e el arambre, el oro e la plata, e tornaron assi como el tamo del era dagosto que lieua el uiento, assi que no fue fallado de tod esto ni migaia. Mas la piedra que firiera en la figura tornos grand sierra e finchio toda la tierra.

³⁶ Est es el suenno, e dircomste lo que muestra.

³⁷ Tu eres rey de los reyes, e el dios del ciclo dio a ti regno e fortaleza e enperio e gloria.

Nota: en Ac 1 (fo. 187 r y v) faltan "e sus pies dellos eran de fierro" 33, om. por homoyoteleuton (así también en E4), "la plata" y "non" 35, "rreyes" 37. En lugar de *honorífico* 37, se lee "muy honrrado" (así también en E4). Ante este intercala *imperio*. También lo que hemos suplido en el texto procede de dicho ms. Otras variantes menores son: *bendito* 20, *expediciar* 24, "*e dixole*" 25, *baltasar* 26 (así también en

E4), "E respondio" 27, *esto* bm. 28, "ninguna sennal quedo" (así también en E4) 35; *E* ante "la pielra" om. [En E4, entre otras cosas se lee *bientes* 21 por *sabientes*, *prudencia* por *potencia* 23, *fruenta* 31, *espantable* *ibidem*].

II Par. 35:20-27

MS. 10.288

20 [h 123 r b] Despues de todo esto, que aparejo josias la casa, subio nebo rrey de egipto abatallar en carcamis sobre eufrates; e salio asu encuentro josias;

21 e enviolo mensajeros diziendo: ¿que as conmigo, rrey de juda? Non vengo contra ty oy, ca ala casa de mi batalla; e dios mando que me espantases; cesate de dios que es conmigo, e no te danne.

22 E non voluio josias su cara del, ca pa batallar contra el se armo, e non escucho las palabras de nebo de boca de dios, e vengo abatallar conel enel val de meguido.

23 E tiraron los ballesteros al rrey josias; e dixo el rrey asus sieruos: fazed me pasar, ca soy muy adolorido.

24 E pasaron sus sieruos del carro e fizieronlo caualgar sobre el carro secundario suyo; e leuaronlo ajherusalem, e murio, e soterraronlo enlas sepulturas de sus padres; e toda juda e jherusalem se enluytescieron por josias.

25 En endecho jcermias por josias; e dixerón todos los caualleros e las duennas sus endechas por josias fasta oy, e pusieronlo por fuero sobre ysrrael; e helas escritas sobre las endechas.

26 E lo que quedo delas palabras de josias e sus merçedes segu[n]d lo escrito enla ley del sennor,

27 sus palabras primeras e postrimeras helas escritas enel libro delos rreyes de ysrrael e juda.

E4

20 [fo. 21 v b] Después de todo esto, que compuso Josias [la casa], subio nabo rrey de Egipto a pelear con carcamis sobre para; e subio asu encuentro josyas;

21 e enbio ael enbaxadores, diziendo: ¿que has conmigo, rrey de Juda? ca non por ty este día, mas ala casa de mi pelea; e el sennor mando ame espantar; guardate del dios, que es conmigo, que non te destruya.

22 E non torno josyas su cara del, mas a pelear con el se agrado, e non escucho alas palabras de nabo de la boca del sennor, e vino apelcar al valle de migdo.

23 E tiraron los ballesteros al rrey josias; e dixo el rrey asus sieruos: leuad me, que mucho me enferme.

24 E pasaron lo sus seruidores del carro al cauallo de su estado que ay tenia; e lleuaron lo aherusalem, e murio, e soterraronlo en el enterramiento de sus padres; e todo juda e iherusalem se enluytescieron por josyas.

25 E fizo endecha gercmias sobre josyas; e endecharon todos los principes e pringesas con sus lamentaciones fasta el día, e dieron las por fuero a ysrrael; e las e escriptas enel libro delas endechas.

26 E la sobra delas palabras de josyas, e sus merçedes son escriptas enla ley del sennor.

27 E sus pa [fo. 222 r a] labras primeras e postrimeras, helas escriptas enla coronica delos rreyes de ysrrael e de juda.

Am. 6:1-15

MS. 10.288

¹ [79 v a] ¡[G]uay delos aseogados en sion, e delos confiantes en el monte de samaria, nonbrados por principio de los gentios, e vinieron aellos la casa de ysrael!

² Passad a calue e ved, e yd dende a amat la grande; e desçended alos filisteos; mejores que estos rreynados ¿si es mas su termino que vuestro termino?

³ Los vagantes al dia del mal e allegastes vos a estar en in justicia.

⁴ Los yzentes en camas de marfil, sobrantes sobre sus lechos, comientes carneros del ganado e bezeros de meytad de marbee.

⁵ Los singlarizantes se al tanner del laud, como dauid enganaron para sy estrumentes de canto.

⁶ Los beuientes en vasos vino e con los mejores vnguentos se vntan, e non se adolesçieron del quebranto de josep.

⁷ Por tanto, agora seran captiuados en cabeça delos que se catiuaran, e quitar sca el hornamento de los superfluos.

⁸ Juro el sennor dios en sy mesmo, dize el sennor dios de las huestes: yo abominare la altiuez de jacob e sus palacios aborresçi; e cntregare la çibdat e su finchimiento;

⁹ e sera, si quedaren diez omnes en vna casa, morran;

¹⁰ e leuar lo ha su tio e el que lo quemarc, para sacar huesos dela casa, e dira al que estuicre en los rrincones dela casa: ¿si tienes avn contigo mas? [79 v b].

E4

¹ [430 r a] ¡Guay que yazen quedos en syon, e delos que estan afiuzados en el monte de samaria, aquellos que rrequiebran del comienço delos gentios, e van a ellos la casa de ysrael!

² Pasad a calue e ved, e yd dende a amat arreba; desçendet al val delos filisteos: lo mejor destos rregnados, ¿es mayor su termino que el vuestro?

³ Los cuales vos concertades al dia malo e vos allegaredes en ascuntamiento de perjuizio.

⁴ Los que vos echades sobre los lechos de marfil, e se esperezan en como delas sus camas, e comen los mas gordos delos ganados e los carneros que son de engordadero.

⁵ Los que se delectan con el son del estrumente, asi como dauid se proçian de las joyas cañosias.

⁶ Aquellos que beuen con las taças del vino e con las grosuras se vntan, nunca ouieron dolor del quebranto de josef.

⁷ Por tanto, agora seran catiuados en los primeros que fuesen catiuos, e seran desuiados de todos sus apartamientos.

⁸ E jura el sennor por si mesmo, dicho es del sennor dios de sabaoth: que yo quite el alteza de jacob e las sus signagogas aborresçi; e hermارة las çibdades e los pueblos dellas;

⁹ e si por auentura quedaren diez personas en vna casa, todos morran;

¹⁰ leuar los han sus amigos e quemar los han, por sacar los huesos de aquella casa, e diran a los que estudiaren a los rrincones de aquella casa: ¿ay aqui alguno contigo?

¹¹ e dira: non; e dezir le ha: calla, ca non es de mentar el nonbre del sennor.

¹² Ca ahe el sennor mandara, e seran feridas las grandes cosas con gotas e las pequennas con fendeduras;

¹³ ¿si corren por las pennas cauallos? ¿si aran en las mannanas? que trastornastes a ponçonna el juyzio e el fruto dela justicia con amargor.

¹⁴ Los que se alegran de non cosa, los que dicen: çierta mente: con nuestra fortaleza ¿e tomamos para nos cuernos?

¹⁵ Que aheme, que leuanto contra vos, casa de ysrrael, dize el sennor dios de las huestes, gentio, e apremiar vos han de la venida de amat fasta el arroyo del desierto.

Am. 9: 5-15

MS. 10.288

⁵ [80 r b] E el sennor dios delas huestes es el que toca en la tierra e se rregalesçe e se enluytesçe todos los moradores della; e subira asy como el nilo toda, e anegar se ha como el nilo de egipto;

⁶ el que edifico en los çielos sus gradas e su mano sobre la tierra lo açemento. El llamante alas aguas dela mar e derramala sobre la faz dela tierra; adonay es su nonbre;

⁷ çierta mente como hijos de indianos soys ami, hijos de ysrrael, dize el sennor, sy non aysrrael sohid atierra de egipto, e a los filisteos de castor, e aran, de quir...

¹¹ Enese dia leuantare la cabanna de dauid, la cayda, [80 v a] e aparedare sus portillos, e sus derrocamentos lleuantare e hedifi-

¹¹ e dira: sy, ay; e dira: calla, que non es de nombrar el nonbre del sennor.

¹² Catad que el sennor manda que sea estryda la casa mayor con engennos e la casa menor con trabucos;

¹³ ¿quedan correr por las pennas los cauallos? o ¿si pueden arar con bueycs? asi rresistes vos, que trastornastes el derecho en menoscabo e la justicia por maldiçion.

¹⁴ Los que se alegran con la syn rrazon, son aquellos que dicen; syn por que: con la nuestra fortaleza ¿non ganaremos para nos regnados?

¹⁵ Ca heme aqui, yo leuantare sobre vos, casa ysrrael, dicho es del sennor dios de sabaoth, gente que vos apretaran, desde la entrada de amat fasta las corrientes de la vega.

E4

⁵ [430 v b] E el sennor dios de sabaoth, aquel que tanno en la tierra e la faze tremir e espantarse todos los pobladores della; e faze la crescer como el annil e del menguar como el annil de egipto;

⁶ aquel que conpuso en los çielos la su altura e la su acopilacion sobre la tierra la açimento. Aquel que ayunta las aguas del mar e las derrama sobre la faz dela tierra toda; el sennor es el su nonbre;

⁷ asi como los hijos delos negros fuerdes contra mi, hijos de ysrrael, dicho es del sennor, maguer que el pueblo de ysrrael sube de tierra de egipto, e los filisteos de captor, e de armenia e de queyr...

¹¹ Ca en aquel dia fare leuantar la cabanna de dauid, que esta cayda, e rreparare los sus pestillos; e lo que esta dellos derribado en-

carla he como los días de sienpre,

¹² por que eredan lo que quedo de edom e todos los gentios, que se llamo mi nonbre sobre ellos, dize el *sennor*, fazedor de aquesto.

¹³ Ahe que dias vernan, dize el *sennor*, que se allegara el arar con el segar, e el pisante las vuas con el que siembra la simiente. E gotearan las sierras mosto, e todas las cuestras se rregalesçeran;

¹⁴ e tornare el catiuerio de mi pueblo ysrrael, e edificaran çibdades asoladas, e poblaran e plantaran vinnas, e beueran su vino; e faran huertas e comeran su fructo;

¹⁵ e plantar los he sobre su tierra, e non seran arrancados mas de sobre la tierra que les dy, dixo el *sennor* dios.

festare. E labrar vos he segunt los dias de sienpre;

¹² por que hereden los que quedaren de edon e de todas las otras gentes, que fuere nonbrado el mi nonbre sobre ellos, dicho es del *sennor*, fazedor de esto.

¹³ Catad que dias vernan, dicho es del *sennor*, e encontrarse han el que fuere a baruechar en el que [431 r a] viene a segar, e el que viene de pisar la huua con el que fuere a sembrar. E correran los montes miel, e todas las sierras seran allanadas;

¹⁴ e tornare la tornança del mi pueblo ysrrael, e seran las çibdades yernas e seran pobladas e plantadas vinnas, e beueran el vino dellas; e faran huertas e comeran el fructo dellas;

¹⁵ e plantar los he sobre las sus tierras, e non seran echados de sus tierras, las quales di a ellos, dize el *sennor* dios.

Nota: el texto del ms. 10.288 aparece también en Ae 1 235 r b y 237 v b, con ligeras diferencias; a saber: principio 6:1] principios; los yazentes 4] e los yazentes; estrumentes 5] instrumentos; vna casa 9] en vna casa; pennas 13] pequennas; v.s. 12; con amargor 13] en amargor; lo açemento 9:6] açemento (además de algunos cambios en la grafía: hornamientos 6:7, latinez 8, huessos 10, hedifico 9:6, esse 11). Sof. 1:12-18.

Sof. 1:12-18

MS. 10.288

¹² [85 v b] E sera que enesse dia escudrinnare en *ihusalem* con candelas, e [86r a] demandare contralos omnes quajados sobre sus fazes dizientes en su coraçon: nin faze el *sennor* bien nin mal.

¹³ E sera su auer rriça e sus casas asolacion. E hedificaran casas e non moraran, e pla[n]taran vinnas e non beueran su vino;

E 4

¹² [435 r b] E sera, en aquel tienpo que escaruare a *ihusalem* con candelas e demandare contra los varones e aquellos que çayan sobre las sus fazes e aquellos que dizen en sus coraçones: non faze el *sennor* bien nin mal.

¹³ E seran los sus algos para folladeros e sus casas para hermaçion. E edificaran casas e non las poblaran, e plantaran vinnas e non beueran el vino dellas;

¹⁴ cercano es el dia del sennor grande, cercano e ayna mucho; la boz del dia del sennor;

¹⁵ amarga, vociferante ende potente; dia de yra ese dia, dia de angustia e de aprieto, dia de rruvido e estruendo, dia de escurana e lobregura, dia de nublado e espesura;

¹⁶ dia de bozina e tannor de estruendo sobre las cibdades enfortalescidas e sobre los rincones altos.

¹⁷ E angustiare a los omnes, e andaran como ciegos que contra el sennor peccaron; e sera derramada su sangre commo poluo, e su vyança commo egestioncs.

¹⁸ E avn su plata e oro non podra escaparlos enel dia dela yra del sennor; e conel fuego de su celo se quemara toda la tierra, ca destruyçion e turbaçion fara con todos los moradores de la tierra.

¹⁴ e cerca es el dia grande del sennor, e cerca e muy ayna la boz del dia del sennor.

¹⁵ El dia del sennor es amargoso e tribulado, el que alli fuere barragan, dia de sanña es aquel dia, de apretamiento e de angustia, dia de miedo e de rregelo, dia de tiniebra e de foscura, dia [435 v a] de nullo e de espesura;

¹⁶ dia de tronpa e de alarido sobre las cibdades fuertes e sobre las almenas altas.

¹⁷ E yo apretare a los omnes, e andaran commo ciegos e aquellos que al sennor pecaron; e seran derramadas las sus sangres commo poluo, e las sus carnes commo los bonnigos.

¹⁸ Asi la su plata commo el su oro non les podra valer el dia de la sanña del sennor; e con el fuego del su celo quemara toda la tierra, ca fin e turbamiento ha de fazer en todos los pobladores de la tierra.

Nota: El texto del ms. 10.288 se repite en Ac 1 254 r b, con ligeros cambios, a saber: en esse dia 12] esse dia; andaran 17] yran; plata e oro 18] plantan oro; destruyçion *ibidem*] estruyçion.

Job. 2:1-10

MS. 10.288

¹ [h 154 v a] Fue que vn dia vinieron los angeles de dios para estar delante el sennor e veno avn el diablo entre ellos para estar delante el sennor.

² E dixo el sennor aldiablo: ¿donde vienes? E rrespondio el diablo al sennor: de discurrir la tierra e andar enella.

³ E dixo el sennor al diablo: ¿si posiste tu coraçon en mi sieruo Job, que non ay tal commo el enla tierra: onbre perfecto e derecho e temiente adios e quito de mal? E avn tiene en su perfeçion, e son-

Ev.

¹ (fo. 379 v) 5 fue asy vn dia e vinieron los angeles del sennor para estar delante el sennor e veno eso mesmo el diablo entre ellos para estar ante el sennor.

² E dixo el sennor al diablo: ¿de donde vienes? E rrespondio el diablo al sennor e dixo: de conquerir la tierra e de andar por ella.

³ E dixo el sennor al diablo: ¿as puesto tu coraçon contra el mi sieruo job, que non lo ay tal commo el en la tierra: varon sano e derecho, temedor a dios e apartado de mal? E avn se esta firme

baysteme contra el para lo estragar, en balde.

⁴ E rrespondio el diablo al *senmor* e dixo: cuero por cuero, e todo quanto ome tiene dara por su alma.

⁵ Mas envia agora tu mano e toca en su huesso e en su carne, ea cierta mente en tu presencia blasfemara de ty.

⁶ E dixo el *senmor* al diablo: helo en tu mano, mas su alma guarda.

⁷ E salio el diablo delante la presencia del *senmor* e firio a Job con mala sarna dela planta de su pie fasta su colodrillo.

⁸ E tomo parasi vn tiesto para se rraer conel; e el estando asentado en meytad dela ceniza.

⁹ E dixole su muger: ¿avn tienes en tu perfeccion? Blasfema de dios e muere.

¹⁰ E dixo a ella: como fabla qual quier delas viles, fablas tu; el bien rresçebimos de dios ¿e el mal no rresçebiremos? En todo esto non peço Job con sus begos.

enla su bondat, e soubaysteme enel alo desfazer, en balde.

⁴ E rrespondio el diablo al *senmor* e dixo: el cuero por el cuero, e quanto ticne omne darie por su alma.

⁵ Synon enbia agora el tu poderio e llagale el su cuerpo e la su carne e synon por tu vida luego te denegara.

⁶ E dixo el *senmor* al diablo: catalo en la tu mano, mas la su alma guarda.

⁷ E salio el diablo delante el *senmor* e firio a job de malas bucas desde la planta del su pie fasta su colodrillo.

⁸ E tomava para sy vn tiesto conque se estregava; e el asentava-se entre la ceniza.

⁹ E deziale su mugier: ¿avn estas firme enla tu bondat? Deniega del *senmor* e muere.

¹⁰ E dixo a ella: asy como fabla vna enconada as fablado; como el bien rresçebimos del *senmor*, ¿e al mal non rresçebiremos? Con todo esto non peço job conla su boca.

Cant. 2:1-6

MS. 10.288

¹ [h 179 va] Yo so como el albahaca dela llaneza, como el lirio de los valles.

² Como el lirio entre las espinas, asy es mi amiga entre las fijas.

³ Como mançano entre los arboles dela selua, asy es mi amigo entre los fijos. Asu sonbra cobdiçie estar e estoue, e el su fructo dulce es ami paladar.

⁴ Metiome enla casa del vino e su pendon sobre mi es amor.

⁵ Sostened me con rredomas; esfordad me con las mançanas, que doliente de amor so yo.

Ev.

¹ [fo. 409 v] Io alhabaca del llano, rrosa delos valles.

² Asy como la rosa entrelas espinas, tal es la mi companneca entre las mugeres.

³ Asy como el mançano entre los arboles del monte, tal es el mi amado entre los fijos. Enla su sonbra cobdiçie estar, e el su fructo es dulce al mi paladar.

⁴ Traxome ala casa del vino e el su pendon es, sobre mi, grande amor.

⁵ Sostened me con redomas; asofridme con mançanas oliosas, ea enferma soy de amores.

⁶ Su sinistra del sera so mi cabeça, e su diestra me abraça.

⁶ La su syniestra fondon dela mi cabeça, e su diestra me abraça.

Ps. 1:1-6

MS. 10.288

¹ [h 124 r a] [B]ienaventurado es el varon que non andudo enel consejo delos malos, e enel camino delos peccadores non estouo, e enel asiento delos escarnidores non se asiento.

² El saluo enla ley del *senhor* es la su voluntad e enla su ley piensa denoche e de dia.

³ El sera como arbol plantado sobre pielagos de agua, que su fructo da asu sazon, e su foja no cae, e todo quanto faze prospera.

⁴ Non son asy los malos, saluo como el tamo que lo desecha el viento.

⁵ Por esto non se leuantaran los malos enel juyzio, e los peccadores enla compana delos justos.

⁶ Ca conosçe el *senhor* la via delos justos, e la via delos malos perezçera.

Is. 1:1-9

Biblia de Alba

¹ [266 r a] Vision de ysayas, fijo de amos, que vido sobre iuda e ierusalem, en dias de ozias, iotham, acaz e ezechias, reyes de iuda.

² Oyd, los çielos, e escucha, la tierra, que el *senhor* fabla: los fijos que crie e enaltesçi, los quales erraron en mi.

³ Cognosçe el buey el su poseedor, e el asno el pesebre de su duenno, e israel non me cognosçio, nin el my pueblo non entendio.

⁴ ;Guay de la gente peccadora, pueblo cargado de pecado, semen de malos, fijos danmadores; dexa-

Ev.

¹ [fo. 1] Bienaventurado es el varon que non andudo en consejo delos malos, y en carrera delos peccadores non se paro, e en asentamiento de escarnidores non se asiento.

² Y non sy enla ley del *senhor* escojo e enla su ley estudia de dia e de noche.

³ El sera como el arbol plantado çerca pielagos de agua que su fructo da en su tiempo e su foja non se cae, e todo lo que faze aproueçe.

⁴ Non son asy los malos. Synon como el thamo que lo enpuxa el viento.

⁵ Por tanto non se leuantaran los malos en juyzio, e los peccadores en quadrilla delos justos.

⁶ Ca apiadara el *senhor* la carrera delos iustos, e la carrera delos malos perezçera.

MS. 10.288

¹ [h 1 r a] Profecia de ysayas, fijo de amos, que profetizo sobre juda e iherusalem, en tiempo de vsias, jotan, acaz, ezechias, reyes de juda.

² Oyd, çielos, e escucha, tierra, ca el *senhor* fablo; fijos engrandesçi e ensalçe, e ellos falsaron me.

³ Conosçio el buey a su comprador, e el asno peseure de su duenno; ysrael non sopo, et mi pueblo non entendio.

⁴ Guay gente peccadora, pueblo de pesado peccado, linaje de maliciosos, fijos dañados; desmanpara-

Biblia de Ferrara

¹ [fo. 277 v a] Bienaventurado el varon que no anduvo en consejo de malos, y en su carrera de los peccadores no estuuo, y en asiento de escarnidores no se asiento.

² Mas solo en ley de .A. su voluntad, y en su ley fablara de dia y de noche.

³ Y sera como el arbol plantado sobre pielagos de aguas que su fruto daa [sic] en su hora y su hoja no cae, y todo lo que fare fara prosperar.

⁴ No assi los malos, sino como tamo que los enpuxa viento.

⁵ Por tanto no se alevantaran malos en juiçio, ni peccadores en compana de justos.

⁶ Por que sabe .A. carrera de justos, y carrera de malos se perdiera.

Biblia de Ferrara

¹ [fo. 184 r a] Prophecya de Yeshiah, hijo de Amoz, que profetizo sobre Yehudah y Yerusalem, en dias de Huzziyahu, Yotham, Ahaz, Yehizkiah, reyes de Yehudah.

² Oyd, çielos, y escucha, tierra, por que .A. fablo: hijos engrandesçi y enalteei, y ellos rebellaron contra mi.

³ Conosçio buey su comprador, y asno pesebre de su dueño; Ysrael no conosçio, mi pueblo no entendio.

⁴ O gente peccadora, pueblo pesado de delito, simiente de malos, hijos dañados; dexaron a .A., fi-

ron al señor, blasfemaron del *santo* de israel, retrogaron se a *çaga!*

⁵ ¿Sobre que miembro vos feriran sy mas tornaredes a rrebillar, que ya todas las cabeças tenedes enfermas e todos los coraçones con dolor?

⁶ Delde la planta del pie fasta la cabeça non es enel sanidat; pccios e liuores, e las llagas estan tiernas, que non fueron curadas nin tan sola mente apretadas, nin menos enternesçidas con olio.

⁷ La *vuestra tierra* es desierta; las vuestras çibdades son quemadas de fuego; las *vuestras* regiones en *vuestra* presençia los agenos las gastan e comen, e dessoladas son asy como trastornamientos de agenos.

⁸ E remanesçera la fiia de syon asy como cabana (sic) de vinia, e como espantaio en cogonvral e asy como çibdat deserta.

⁹ Saluo por que el señor de las cauallerias nos dexo e fizo remanesçer algun semen, poco fuera que como sodoma fuéramos e a los dc Go/[266 r b] mora semeiaramos.

ron al señor, desdennaron al *santo* de ysraael, tomaron atras.

⁵ Quanto mas soys feridos, mas añadides corrupçion; toda cabeça ala dolençia e todo coraçon dolorioso.

⁶ Dela planta del pie fasta la caueça non es ende cosa sana; fenedura e llaga e ferida rciente non fueron apretadas nin atadas ni enblandesçidas con vnguento.

⁷ *Vuestra tierra* /[h l r b] sera asolada; vuestras çibdades quemadas con fuego; *vuestra tierra* en *vuestra* presençia los estrannos la comeran e sera asolada, como trastornada por estrannos.

⁸ E quedara la villa de sion asy como cadahalso en vinna, como manida en cohombrar e como çibdad disipada.

⁹ Si non por el señor dios delas huestes, que nos dexo vn poco de escapamento, ya como sodoma fuéramos e a gomorra nos asemejaramos.

zieron ensañar a *santo* de Ysrael, boluieronse atras.

⁵ ¿Sobre que sodes feridos aun añadides rebello? Toda cabeça a enfermedad y todo coraçon dolorioso.

⁶ De planta de pie y fasta cabeça no enel sanidad; ferida y to-londro y llaga tierna no fueron melezinadas y no fueron ligadas y no fue molificada con azeite.

⁷ *Vuestra tierra* desolada; vuestras ciudades ardidadas en fuego; *vuestra tierra* a escuenta vos estraños asmantas a ella y desoladura como souertimiento de estraños.

⁸ Y sera remanesçida hija de Zion como cabaña en viña, como choça en cogombral, como ciudad yerma.

⁹ Sino .A. Zebaoth fiziera remanesçer a nos resto poco, como Sedom fuéramos; a Hamorah nos asemejaramos.

Is. 3:16-24

MS. 10.288

¹⁶ E dixo el se[h 2 r b]nmor: por quanto se ensalçaron las fijas de sion, e anduieron con los cucillos estendidos, e alcoholados los ojos andando, e tannendo andauan, e con los pies estruendo fazian,

¹⁷ pçlara el señor el colodrillo delas fijas de sion, e el señor su verguença descubrirá.

¹⁸ Enese dia quitara el señor la exçelencia delas calçaduras, e delas trenas, e de los espejos,

¹⁹ e las sartas, e las sortijas, e las almexias, e las cofias,

Ferr.

¹⁶ [fo. 185 r a] Y dixo .A.: Por que que se enaltecieron hijas de Zion, y anduieron tendidas de garganta, guiñantes de ojos andando, y aduflando andauan, y con sus pies cascauceauan,

¹⁷ y abostillara .A. meollera de hijas de Zion, y .A. sus verguenças descubrirá.

¹⁸ Enel dia esse apartara .A. a fermosura de los cascauces y las listas,

¹⁹ y los lunares, y las almizcleras, y las manillas, y los (velos) temblantes, las cofias,

²⁰ e las argollas, e los alhaytes, e las bronchas, e las arracadas,

²¹ e los anillos, e los alcordes delas narizes,

²² e las çintas, e los mantos, e los mantillos, e las bolsas,

²³ e las muy delgadas camisas, e las sauanas, e los suarios, e las borrlas,

²⁴ e en lugar de balsamo desleymento sera; e en lugar de çintura, cortadura; e en lugar de egual afeyte, mesamiento; e en lugar de çenimento (sic), çintura de xerga; quemadura, en lugar de fermosura.

²⁰ y a las axorcas, y los trançados, y joyeles de pecho, y los orejales,

²¹ los anillos y añazmes de la nariz,

²² las mudaderas, y los velos, y las touajas, y las bolsas,

²³ los espejos, y las sananas, y los tocados, y los mantos,

²⁴ y sera, en lugar de especia desleydura sera; y en lugar de cinta, tajadura; y en lugar de obra ygual, messadura; y en lugar de texillo, ce[fo. 185 r b]üidero de saco; quemadura, en lugar de fermosura.

Is. 9:6-7

MS. 10.288

⁶ [h 4 r a] Ca ninno es nascido anos, fijo es dado anos, e sera el prencipado sobre su ombro, e llamo el su nombre marauilloso, consejero, dios, fuerte, padre de siempre, príncipe de paz.

⁷ Al multiplicante el prencipado, e ha paz sin fin, sobre la cathedra de dauid, e sobre su reynado, para lo aderesçer, e lo prosperar con jnyzio e con justicia de agora fasta en siempre; el celo del sennor dios delas huestes fara esto.

Is. 10:33-11:10

³³ [h 4 v b] Ahe el sennor dios de las huestes ramificara lagar con quebranto, e los altos de estatua seran quebrantados, e los altos seran abaxados,

³⁴ e seran cortados los enredamientos dela selua con fierro, e el libano con fortaleza cayra.

¹ [h 4 v b] [E] saldra verga dela rrayz de jasse, e rramo de las sus rrayzes floresçera.

Ferr.

⁶ [fo. 187 r a] Que niño fue nascido a nos, hijo fue dado a nos, y fue el señorío sobre su ombro, y llamo su nombre el marauilloso, el consejero, el Dio, barragan, el padre eterno, Sar Salom.

⁷ La muchedumbre del señorío y la paz no sera fin, sobre silla de Dauid e sobre su reyno, por componer a ella, para sustentarla en juicio y en justicia de agora y fasta siempre. Zelo de .A. Zebaoth fara esta.

³³ [fo. 187 v b] He el Sennor .A. Zebaoth desrrama ramo con forteza y altos de la estatua tajados: y los altos se abaxaran.

³⁴ y tajara ramas de la xara con fierro, y el Lebanon con (fierro) fuerte caera.

¹ [fo. 187 v b] Y saldra vara de tronco de Ysay, y ramo de sus rayzes florecera.

² e rrepossara sobre el el *spiritu* del *senyor*, *espíritu* de saber e *espíritu* de prudencia, *espíritu* de consejo, *espíritu* de seso e de temor del *senyor*.

³ E guarneçerlo ha conel temor del *senyor*, e non julgara a vista de sus ojos, nin ala oyda de sus orejas rredarguyra.

⁴ E julgara con justicia a los pobres, e rredarguyra con derecha-dumbre a los omildes dela tierra, e ferira ala tierra conla verga de su boca, e conel *espíritu* de sus begos matara al iniquo.

⁵ E sera la justicia çinta de sus caderas, e la fiedad çintura de sus lomos.

⁶ E morara el lobo conel carnero, e la onça conel cabrito arrodillara, e el bezerro e el leon e el carnero çeuado estaran junctamente, e vn ninno pequenno los aguijara.

⁷ E la vaca e el leon pasçeran, juncta mente arrodillaran sus fijos, e el leon como las vacas comera paja.

⁸ E trebejara el ninno enla foranbrera del aspid, e enla cauerna del bagilisco el moçuelo estendera su mano.

⁹ Non maluuran nin dannaran en todo el monte de mi santidad. Ca se finchira la tierra de saber al *senyor*, como las aguas que cubren ala mar.

¹⁰ E sera enese dia la rrayz de jesse que estara por sena a los pueblos, que los gentios lo deman-daran, e sera su rreposito honorifico.

² Y posara sobre el *espírito* de .A., *espírito* de ciencia y entendi-miento, *espírito* de consejo y barra-gama, *espírito* de sabiduria y temor de .A.

³ Y fazerloha olér en temor de .A., y no a vista de sus ojos juzgara, y no a oyda de sus orejas reprehendera.

⁴ Y juzgara con justedad mendigos, y reprehendera con derecha-dad por humildes de tierra, y ferira tierra con verdugo de su boca, y con *espírito* de sus labrios matara malo.

⁵ Y sera justedad çintero de sus lomos, y la verdad çintero de sus riñones.

⁶ Y morara lobo con carnero, y tigre con cabrito yazera, y bezerro y cadillo y bufano avna y moço pequenno çuan enellos.

⁷ Y vaca y ossa pasçeran, a vna yazeran sus niños, y leon como vaca comera paja.

⁸ Y solazarsea alechan sobre forado de biuora, y sobre gruta de basilisco destetado su mano metera.

⁹ No enmaleçeran y no dañaran en todo monte de mi santidad; que se hinchio la tierra de sabiduria de .A., como aguas a la mar cubrientes.

¹⁰ Y sera enel dia esse rayz de Ysay, que estara por pendon de pueblos; a el gentes requeriran y sera su folgança honrra.

Is. 40:1-7

¹ [h 13 v b] [C]onortad vos, conortad vos, mi pueblo, dira vuestro dios;

² fablad a la voluntad de iherusalem e llamad la, ca se cumplio

¹ [fo. 197 r a] Consolad, consolad, mi pueblo, dize vuestro Dio;

² fablad sobre coraçon de Yerusalaim y llamad a ella, que se cum-

el su plazo, *e* fue quisto el su pecado. Ca tomo de mano del *señor* munchas [h 14 r a] *v*ezes mas que todos sus errores.

³ Boz llamante en el desierto: acarreád al camino del *señor*, enderegad por el paramo, por la calçada de *nuestro* dios.

⁴ Todo valle se alçara, *e* toda sierra *e* collado se abaxara, *e* sera lo fragoso llanura, *e* lo altoçano, valle.

⁵ E descubrir se ha el honor de dios, *e* vera toda carne junta mente que la boca del *señor* fablo.

⁶ Voz diziente: llama, *e* dixo: ¿que llamarc? Toda carne es como heno; *e* toda su merced, como la flor del campo.

⁷ Secase el feno, *e* cae la flor, ca el *espíritu* del *señor* rreposito en ella.

Is. 42:10-18

¹⁰ [h 15 r a] Cantad al *señor* de cantar nueuo, su loor desde el estremo dela tierra. Descendientes en la mar *e* en su fenchimiento, las yslas *e* sus moradores.

¹¹ Alçen su voz el desierto *e* sus çibdades, *e* los barrios en que mora quedar. Canten los moradores dela penya, de cabeça delas sierras clamen.

¹² Den al *señor* honor, *e* su alabança en las yslas notçifiquen.

¹³ El *señor* como potente salira, asy como ombre de batallas despertara celo; tannera de estuendo *e* rogiferara, *e* sobre sus enemigos se ensenoreara.

¹⁴ Calle de siempre; escuche su firme, como la de parto rreclame, maravillame, *e* inspire junta mente.

¹⁵ Asolare las sierras *e* los collados, *e* todas sus yeruas desecare, *e* fare los rrios yslas, *e* los pielagos

plio su tiempo, que se atemo su delito; que tomo de mano de .A. doblado por todos sus pecados.

³ Boz clamante en desierto: escombrad [fo. 197 r b] carrera de .A.; adereçad en llanura calçada para *nuestro* Dio.

⁴ Todo valle sera ençalgado, *y* todo monte *y* collado se abaxaran, *y* sera el tuerto por derecha, *y* las alturas por vega.

⁵ *Y* descubrirse ha honrra de .A., *y* vera toda criatura avna que boca de .A. fablo.

⁶ Boz dizien: clama, *y* dixo: ¿que clamarc? Toda criatura como yerua; *y* toda su merced, como hermollo del campo.

⁷ Secase yerua, cae hermollo, por que viento de .A. asopla en el.

¹⁰ [fo. 198 r b] Cantad a .A. cantico nueuo, su loor de cabo de la tierra. Descendientes a la mar *y* su hinchimiento, yslas *y* sus moradores.

¹¹ Alçara (boz) desierto *y* sus çibdades, aldeas (que) habitara Kedar. Cantaran moradores de fortaleza, de cabeça de montes clamaran.

¹² Den a .A. honrra, *y* su loor en yslas denunciaran.

¹³ .A. como barragan saldra, como varon de pelcas despertara zelo; aublara tambien gritara, sobre sus enemigos se mayorgara.

¹⁴ Callme de siempre, callare, refrenarme. Como parturien esclamare, dessolare *y* englutire avna.

¹⁵ Fare destruyr montes *y* collados, *y* toda su yerua fare secar, *y* pornee rios por yslas, *y* lagunas

desecare.

¹⁶ *E* lleuare a los ciegos por el camino que non saben, por las pissadas que non saben los encaminare. Porne la escuridad delante ellos por luz, e los torçimentos por llaneza. Estas cosas fazer las he e non las dexare.

¹⁷ Tornaron atras, e avergonçar se han atras de verguença los confiantes en el ydolo, los dizientes ala cosa hendediza: tu eres nuestro dios.

¹⁸ O sordos, oyd; o ciegos, acatad.

fare secar.

¹⁶ Y fare andar ciegos por carrera (*que*) non supieron, por senderos (*que*) no supieron los fare pisar. Porne escuridad delante ellos por luz, y torceduras por llanura: estas cosas fazerlashe y no las dexare.

¹⁷ Tornarsean atras, arregistarsean registro los confiantes en dolidizo, los dizientes a la fundicion: vos nuestro Dios.

¹⁸ Los sordos, oyd; y los ciegos, catad para veer.

Is. 45:8-13

⁸ [h 16 r b] O cielos, gotead de arriba, e los firmamentos destellen justicia. Abrase la tierra e floresca la saluacion e justicia que nasca junctamente. Yo so el sennor que lo erie.

⁹ Guay del que baraja con su afigurador, seyendo tiesto con los tiestos dela tierra. ¿Si dira el barro a su ollero: ¿que fazes? e la tu obra: ¿non ha manos?

¹⁰ Guay del que dize al padre: ¿para que engendras? e ala muger: ¿para que te adoloras?

¹¹ Asy dize el sennor, santo de ysrael e su afigurador: las letras me preguntaron si por mis hijos e por la obra de mis manos me encomendades.

¹² Yo fize la tierra e a los omnes sobre ella erie yo: soy aquel cuyas manos estendieron los cielos; e atodas sus huestes mande.

¹³ Yo lo desperte con justicia e todos sus caminos aderesce: el edificara mi cibdad, mi catiuero enbiara nin por preçio nin por pecho, asy lo dixo el sennor delas huestes.

⁸ [fo. 199 v a] Gotead, ciclos, de arriba, y ciclos destillen justedad. Abrase tierra y fruchiguen saluacion, y justedad faga hermollecer a vna. Yo, .A., la erie.

⁹ Guay barajan con su formador, tiesto con tiestos de tierra. ¿Si dira barro a su ollero: ¿que fazes? y tu obra: ¿no manos a ella?

¹⁰ Guay dizien al padre: ¿que engendras? y a muger: ¿que te adolorias?

¹¹ Assi dixo .A., santo de Ysrael y su formador: las venideras me demandad sobre mis hijos y sobre obras de mis manos me encomendad.

¹² Yo fize tierra y hombre sobre ella erie yo: mis manos tendieron cielos y todo su exercito encomendee.

¹³ Yo lo desperte con justedad y todas sus carreras aderesçare: el fraguara mi ciudad y mi captiuero enbiara no con preçio, no con cohecho, dixo .A. Zebaoth.

Is. 61:1-3

¹ [h 21 r b] [E]l espíritu del señor sobre mi, por quanto me vngio el señor, para arbricijar a los homildes; embio me para rreparar los quebrantados de coraçon, para apregonar a los catiuos alhorria e a los presos soltura,

² para llamar anno de agradaçion al señor e dia de vengança a nuestro dios, para consolar a todos los luytosos,

³ para poner a los luytosos de syon e para les dar magnifiçencia en lugar de çeniza... e vnguento de alegria en lugar de espíritu quebrantado.

¹ [fo. 204 v a] Espíritu de .A. Dio sobre mi, por que vngio .A. a mi, para albriciar a humildes, embiome para soldar a quebrantados de coraçon, para apregonar a captiuos alforria y a atados abrimiento de carcel.

² Para llamar año de voluntad a .A. y dia de vengança a nuestro Dios, para consolar a todos los lutosos,

³ para poner a lutosos de Zion, para dar a ellos fermosura por ceniza, olio de gozo por luto, manto de loor por esprito majado.

OBSERVACIONES AL TEXTO DE LA TRAGICOMEDIA

DE DON DUARDOS

(A propósito de una representación reciente)

La representación. El conjunto experimental "Pro teatro antiguo español" de Buenos Aires presentó en dos ocasiones, en 1967, el *Auto pastoril castellano* de Gil Vicente y este año, la *Tragicomedia de don Duardos*. En ambos casos, la primera puesta en escena se realizó contando únicamente con un estrado de 15 metros. Para el *Auto pastoril castellano* los actores representaron al nivel de la sala, muy cerca de los espectadores y subieron al estrado solo para la Adoración. La *Copilaçam* de 1562 no trae indicaciones de cómo se figuraría el pesebre pero el texto exige la presencia por lo menos de la Virgen en adoración, frente al Niño. Las alusiones son personales y directas ("A vos, Virgen, digo yo", v. 297; "Señora, con estos hielos / el niño se está temblando", vs. 311-312). La representación moderna contó con una joven que, muda y estática, sobre un pequeño estrado, aparecía adorando como en un cuadro del primer Renacimiento. La segunda presentación del *Auto pastoril* se hizo en el cruceo de una capilla gótica; el Ángel cumplió su anuncio desde el altar y para la Virgen se preparó una plataforma elevada a la derecha del altar.

La *Tragicomedia de don Duardos* fue montada sobre el ancho estrado en tres ámbitos sin transición. De izquierda a derecha: el trono del Emperador Palmerín, el estrado de Flérida y el huerto con acceso por el extremo derecho. La escena simultánea y continua en el espacio facilitó la representación, a pesar de las dificultades que la sucesión de escenas pareciera crear.

En una segunda presentación se contaba con un escenario moderno dotado de telones y maquinaria completa. La representación resultaba deslucida por la limitación que implicaba la boca del escenario y fue necesario romper con esa convención. Se montó el trono de Palmerín fuera de escenario, a la izquierda y el estrado de Flérida al pie del proscenio; un acceso visible a la derecha permitía la vinculación del palacio y estrado con el huerto que se figuraba en el escenario. La continuidad de escenas recobró fluidez, pero la boca del escenario restó ámbito a las escenas del huerto, plenamente logradas antes sobre el estrado libre.

El motivo de estas observaciones, que quizás pueden de prolijas, es la conclusión que podemos sacar de esta experiencia: el teatro de Gil Vicente debió de ser concebido para un estrado amplio, o sala espaciosa o escena al aire libre que permitía presentar libremente los varios momentos de la representación; los diversos escenarios debieron de estar insinuados por un mueble, un tapiz y por ciertos versos (y la música), que siempre dan la acotación de ambiente y lugar (*Auto pastoril*, vs. 1-4 “Aquí está fuerte majada. / Quiero repastar aquí / mi ganado, veislo allí, / soncas, n’aquella abrigada”. *Don Duardos*, v. 1 “Famosísimo señor...”; v. 13 “Vengo señor a pedir...”; vs. 163-165 “A Constantinopla vamos, / señora, al emperador / Palmeirín”; vs. 421-423 “Sí doy, y allá quiero ir / ver el campo y el loor / y la sentencia”; vs. 524-525 “...que esta huerta / me tiene la vida muerta”; vs. 548-550 “Mirad, mi alma, el rosal / cómo está tan coraca / y el peral tan loçano”; v. 575 “Catad, señor, que esta entrada...”; vs. 602-603 “¡Huerta bienaventurada / jardín de mi sepultura!”; v. 826 “¡Oh, palacio consagrado...!”; vs. 946-948 “¡Jesús!, ¡qué cosa es ésta? / ¡No hazen hoy labor / ni ayer!”; v. 1079 “¡Oh, floresta de dolores...”; vs. 1637-1638 “¡Quán alegres y contentos / estos árboles están!”.

Las referencias a la hora y al tiempo son tan frecuentes como las del espacio o marco; recordemos solo algunos ejemplos: v. 886 “Esto es ya claro día...”; v. 1115 “Alborada, a ti ado-

ro"; vs. 1976-1978 "Parta, vuesa señoría, / pues la noche haze oscura / y es hora".

Los apartes. El texto de la *Copilaçam* de 1562 trae acotaciones más o menos extensas que sitúan las escenas y aclaran las transiciones; debe reconocerse que son útiles, pero el texto dramatizado se basta por sí y un auditorio atento no necesita de más explicación que la que surge de los parlamentos. Los editores modernos de la *Tragicomedia de don Duardos* (Dámaso Alonso, Madrid, 1942 y Thomas R. Hart, Madrid, 1962) han traducido y aumentado las acotaciones portuguesas y han incluido otras necesarias; entre ellas se indican cuatro apartes: Flérida a Artada, vs. 1218-1220; don Duardos, vs. 1384-1393; Artada a don Duardos, vs. 1798-1803 y Artada a Flérida, vs. 1852-1857. Los últimos dos casos no son apartes que puedan señalarse sin objeción, porque corresponden a intervenciones de Artada en un diálogo en el que esta ya participaba y donde lo que se dice puede ser escuchado por los otros interlocutores. El aparte objetado de los vs. 1798-1803 es la exhortación a don Duardos para que mude su traje y, a la vez, un modo de cortar el diálogo apasionado de los enamorados para llamar a Flérida a la cordura, si ello es posible. Artada interviene para detener una situación y no para exhortar secretamente. Los versos 1852-1856 no constituyen aparte. Artada señala a su señora la hora de la cita a través de la descripción del cielo nocturno; sus palabras, dichas para ser oídas por todas las doncellas del estrado, llevan la alusión que solo Flérida puede interpretar. El discurso se inicia por un intencionado "Acuérdeseos, señora..."; la respuesta de Flérida manifiesta claramente a Artada que su advertencia ha sido interpretada: "En esso estaba, Artada, pensando... / Dexadnos, vosotras, rezar aquí solas".

De los cuatro apartes que indican las ediciones modernas solo deben mantenerse dos, los de los vs. 1218-1220 y 1384-1393. Es necesario, en próxima edición, acotar cuatro apartes más, con lo que se llegaría a seis apartes en total.

Primer aparte (vs. 602-607). Es el saludo de don Duardos a la huerta de Flérida: (“Huerta bienaventurada, / jardín de mi sepultura / dolorida, / yo adoro la entrada...”).

Segundo aparte (vs. 658-671). Don Duardos se presenta por primera vez ante Flérida vestido de labrador: (“¡Mas diesa / que todos alabarán! / ¡Qué corazón osa ahora, / en tan disforme visage / y vil figura, / ir delante una señora / tan altísima en linage / y hermosura? / Y vos, mis ojos indignos...”).

Tercer aparte (vs. 1218-1220). Ya señalado en ediciones.

Cuarto aparte (vs. 1384-1393). Ya mencionado.

Quinto aparte (vs. 1660-1671). Don Duardos ve venir a Flérida sola y hablando: (“No sé qué viene hablando / la mayor diesa del cielo / entre sí...”).

Sexto aparte (vs. 1892-1895). Don Duardos, vestido de príncipe, de rodillas ante Flérida le ha ofrecido ya la guirnalda de Maimonda; la princesa se vuelve a Artada y cambian cuatro versos, a continuación de los cuales, don Duardos sigue su parlamento: (“*Fl.* Artada, ¿qué le diré? / *Art.* Que viene muy gentil hombre. / *Fl.* ¡Oh, quién supiese su nombre! / ¡Oh Dios! ¿Por qué no lo sé?”).

La música y la intervención de un grupo polifónico. Tanto en la representación del *Auto pastoril castellano* como en la *Tragicomedia*, la música y el canto polifónico fueron el marco y la materia conjuntiva y articuladora de la representación. La dramatización del texto impone estas intervenciones; pero además creo que, sin ellas, la acción entera se derrumba; es como si el autor las hubiera concebido sobre una urdimbre musical que hoy debemos restituir.

El romance de Flérida: “En el mes era de abril...” — Sabemos que el romance final de la *Tragicomedia* gozó de fama duradera pues aparece en el *Cancionero de romances* s.a., en el *Cancionero de romances* de 1550, y, por lo menos, en dos pliegos sueltos citados por Durán (*Romancero general*, I, pp. LXXVIII b y LXXIX a), en el primero con glosa de Antonio López y en el segundo sin glosa, impreso en Valladolid en 1572. Las versio-

nes difieren ligeramente¹, pero aquí nos ocuparemos solo de dos lugares del texto. La versión de la *Copilaçam* comprende 56 octosílabos, la versión del *Cancionero de romances* s.a., fo. 253v-254v, tiene 58 octosílabos; es decir, dos más incluidos entre el 33 y 34 de la *Tragicomedia*. Es evidente que la lección del *Cancionero* s.a. es más completa y que el texto de la *Copilaçam* tiene allí un salto en su sentido. Creemos aconsejable incorporar los versos en una futura edición de la *Tragicomedia* con lo que el romance “En el mes era de abril...” mejoraría su texto de esta manera:

.....
 de plata son los palacios
 para vuesa señoría;
 d'esmeraldas y jacintos
 toda la tapecería,
 las cámaras ladrilladas
 d'oro fino de Turquía,
 con letreros esmaltados
 que cuentan la vida mía,

En la *Copilaçam* se cierra el texto de la *Tragicomedia de don Duardos* con la acotación: “esse romance se disse representado e depois tornado a cantar por despedida”. Y así se reparte el romance entre Artada, Flérída y don Duardos. El romance se adapta perfectamente a la dramatización en escena, excepto en el v. 23 (“*Art.* Allí habla don Duardos”) que destruye el encanto de la situación e interrumpe con la fórmula narrativa la andadura dramática de los parlamentos. Los vs. 21 y 22, que son las últimas palabras de Flérída, “¡Triste, no sé adó vo / ni nadie me lo dezía!”, tienen su respuesta dramática en la intervención final de don Duardos en los vs. 24 ss.: “No lloreis, mi alegría, / que en los reynos d'Inglaterra / más claras aguas auía...” Sería muy difícil sostener que en la representación tal como la pensó Gil Vicente el verso narrativo de Artada se omitía; más aún, es posible que el romance “se representara” con el texto completo

¹ Cfr. RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, “Introducción” a la edición facsímil del *Cancionero de Romances* s.a., Madrid, 1945, pp. XLI-XLII. No he podido consultar el trabajo de I. S. RÉVAH, “Edition critique du romance de Don Duardos et Flérída”, *BHTP*, III (1952), 107-139.

según lo exige la alternancia de octosílabos libres y asonantados, pero en el hecho concreto de la representación moderna, el v. 22 se suprimió y se cubrió el tiempo del octosílabo con un silencio equivalente que permitía la irrupción del parlamento de don Duardos: “No lloreis, mi alegría...” Experimentada la representación de las dos formas, el texto que omitía arbitrariamente el v. 22 (y por lo tanto la intervención de Artada) resultaba dramáticamente eficaz y perfecto.

Insisto en que no podría sostener filológicamente que deba suprimirse del texto de la *Tragicomedia* (v. 2016) el v. 22 del romance y que creo que juega estilística y estructuralmente en la concepción del final de la obra relacionado con la función del personaje de Artada; pero quiero aquí señalar el hecho curioso de que la supresión sea beneficiosa y obligada cuando el texto “se representa”.

GERMÁN ORDUNA

NUEVAS PRECISIONES SOBRE LA INFLUENCIA
DE VERLAINE EN ANTONIO MACHADO

En un artículo publicado en 1957 en *CHA*¹, intenté una indagación que a primera vista no parecía muy fácil ni muy prometedora: la de determinar con toda la precisión que cabía la huella que dejó el poeta simbolista francés Paul Verlaine en el joven Antonio Machado. Contra lo que se había creído corrientemente, la búsqueda resultó inesperadamente fructífera, y ahora, al revisar dicho artículo para incorporarlo en un libro², he podido añadir algunos ejemplos más. Huelga decir que este influjo no va de ningún modo en menoscabo de la originalidad de Machado. Todo lo contrario: en un momento de la más intensa renovación poética europea Machado supo penetrar por su cuenta en una de las fuentes más ricas y sugestivas de la poesía moderna. No quiero poner en duda el magnífico papel de renovador del tronco hispano que corresponde a Rubén Darío, pero es evidente que Machado no recibió de segunda mano esta inspiración sino que bebió por sí mismo en el revitalizador manantial verlainiano. Al mismo tiempo asociaba, como es natural, al gran poeta de *Prosas profanas* con Verlaine:

Este noble poeta, que ha escuchado
los ecos de la tarde y los violines
del otoño en Verlaine...

(*Poesías completas*, CXLVII)

¹ "La influencia de Verlaine en Antonio Machado", *CHA*, XXXI, nº 91-92 (1957), 180-201.

² En *Niebla y soledad: aspectos de Unamuno y Machado*, de próxima aparición en la Editorial Gredos, Madrid.

poniendo así de manifiesto dos de las vetas más ricas de su inspiración. Pero fuera de toda duda quedan desde un principio la independencia de criterio, la acentuada capacidad de selección, el creciente y determinado afán de emanciparse de todo lo que no fuere propiamente suyo que caracterizó a Machado. La influencia de Verlaine, fuerte en un momento determinado, viene a constituir una etapa del lento y constante madurar de nuestro poeta, y marca, además, un hito de suma importancia dentro de su evolución. En el referido estudio, resumí como sigue las influencias que había percibido:

De Verlaine procede, con toda probabilidad, cierta tendencia 'parnasiana' en el joven Machado; la tendencia más floja, tal vez, de toda su obra, tendencia que, rechazada posteriormente casi por completo, podremos sugerir, sin gran riesgo de equivocación, que es muy temprana. Deriva también de Verlaine la notoria interpretación de la naturaleza como estado de alma; las coincidencias entre los dos poetas son muchas y a veces muy estrechas. Este paisaje interior está desarrollado en diversos temas, bien enlazados directamente con el poeta francés (el jardín con una fuente, el crepúsculo, el otoño), o bien distintos, aunque parecidos, como el de Abril, pronto superado, indicando una voluntad de independizarse de los tópicos del maestro.

Un interés especial lo ofrece el tema de la fatalidad, expresada con el estribillo adverbial y temporal *Nevermore* de Poe, el que dejó huella permanente en la poética de Machado, dando lugar a una extraordinaria sobrestima de *The Raven*. La noción, que podrá proceder directamente de Baudelaire, está probablemente relacionada también con las dos poesías verlainianas de ese título, pero el desarrollo que le da Machado no es todavía, en las poesías estudiadas, exclusivamente temporal...

La figura femenina simbólica, tan arraigada en el Machado de aquellos años, tiene al menos paralelos en *Le rêve familier*, etc., de Verlaine. Pero es casi tan interesante lo que Machado rechaza de Verlaine como lo que acoge; el tono ligero, el matiz ambiguo, la frivolidad buscada, expresado todo ello en una métrica alada, todo lo que tanto atrajo a su hermano Manuel, no dejó huella alguna en la obra de Antonio. Y al afirmar el peso de su propia grave personalidad y su íntimo caudal espiritual, reaccionó fuertemente contra este concepto de poesía impresionista y sensorial³.

³ Cito de la versión revisada.

Ahora, siguiendo unas indicaciones brindadas por Juan Ramón Jiménez en las interesantísimas *Conversaciones* cariñosamente recopiladas por Ricardo Gullón⁴, creo tener resuelta, esencialmente, la cuestión de cómo le llegó a Machado esta influencia. En varias de estas reveladoras pláticas, Juan Ramón habla de Verlaine con referencia a Antonio Machado. En una conversación, dice:

Nosotros leímos a Verlaine antes de que lo leyera Darío. Le conocimos directamente, en los originales... En nosotros, en los Machado y en mí, los simbolistas influyeron antes que en Darío. Los Machado los leyeron cuando su estancia en París... (p. 56).

En otra ocasión vuelve al tema:

Todos nosotros leíamos a parnasianos y a simbolistas. De estos, el primero Verlaine. Por cierto que Antonio Machado tenía el hábito de marcar los bordes del papel en los libros que leíamos y yo tengo mi *Choix de poèmes* verlainianos con los bordes comidos por él. Cuando conocí a Rubén Darío éste aún no había leído a Baudelaire; en realidad, hasta *Cartos de vida y esperanza* no se advierte que lo conociera bien (p. 94).

Y unas páginas más adelante, se lee lo siguiente:

El *Choix de poèmes* de Verlaine lo sabía yo —y lo sabía Antonio Machado— de memoria (p. 100).

En cuanto a Baudelaire, dicho sea de paso, es cierto que Machado le leyó en el original; como he señalado ya en el mencionado estudio, hay varios casos de indudable influjo, si bien resulta difícil a veces —sobre todo con referencia al tópico *Nevermore*— saber si la deuda corresponde a Baudelaire o a Verlaine. Pero limitémonos en esta ocasión al poeta de *Fêtes galantes*.

El libro a que se refiere Juan Ramón Jiménez es indudablemente el *Choix de poésies* (no *poèmes*) publicado en 1891, en una edición de 1500 ejemplares, por la Bibliothèque Charpentier (Editorial Fasquelle). Tuvo un éxito comercial rotundo y continuo, pues siguió reimprimiéndose durante medio siglo al menos⁵.

⁴ *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1958.

⁵ Véase KENNETH CORNELL, *The Symbolist Movement*, Yale, 1957, p. 103. He visto ejemplares de 1891, de 1900 y de 1933. La primera edición (ejem-

La selección, es verdad, podrá antojárcenos un poco desequilibrada; es mucho más generosa con las colecciones tardías, arrepen tidas y respetables, después de la primera conversión reflejada en *Sagesse*, que con los versos desenfadados y bohemios —desde luego de un valor literario incomparablemente superior— de su desordenado apogeo. A pesar de esto, lo primero que se nota cuando se abre este tomo teniendo presentes las *Soledades* machadianas es que nos hallamos desde las primeras páginas frente a una tremenda concentración de lo que en Verlaine hay de más significativo para nuestro estudio. Encabeza la primera sección *Melancholia*, de *Poèmes saturniens*, después de los versos introductorios, el poema “Nevermore”, que tan honda huella dejó en Machado: en cuatro de sus poesías aparece esta palabra, como título o en el cuerpo del poema⁶, y en muchísimas otras se aborda el mismo tema fatídico⁷. A “Nevermore” sigue “Après trois ans”, que también representa una influencia importante: compárense las siguientes estrofas con “La tarde” machadiana (VI de *Poesías completas*), en que se trata de unas circunstancias muy parecidas: una segunda vista a un parque conocido, la puerta, la fuente, el tono nostálgico, etc.

Ayant poussé la porte étroite qui chancelle,
Je me suis promené dans le petit jardin
Qu'écclairait doucement le soleil du matin
Pailletant chaque fleur d'une humide étincelle.

Rien n'a changé. J'ai tout revu: l'humble tonnelle
De vigne folle avec les chaises de rotin...
Le jet d'eau fait toujours son murmure argentin
Et le vieux tremble sa plainte sempiternelle.

plar del British Museum, adquirido el 12 de octubre de 1891) no tiene una introducción de François Coppée ni se menciona, después de ‘Bibliothèque-Charpentier’, a ‘Fasquelle Editeurs’. En todo lo demás, el contenido es idéntico a las ediciones citadas (1900: Liverpool University Library y 1933: gentileza de la Sra. Elizabeth Hall).

⁶ Son “Nevermore”, *Soledades* (1903), luego suprimido, “Mai piú”, *Soledades* (1903), revisado después de 1903, cuando pierde su título (*Poesías completas*, XLIII), LXXXV (llamado “Nevermore” en *Páginas escogidas*, 1917) y “Consejos”, i (LVII), cuyo último verso es ‘Ayer es Nunca Jamás’.

⁷ Véase mi artículo “Antonio Machado’s *Soledades* (1903): a critical study”, *HR*, XXX (1962), 194-215; versión revisada en *Niebla y soledad*.

Rechinó en la vieja cancela mi llave;
con agrio ruido abrióse la puerta
de hierro mohoso y, al cerrarse, grave
golpeó el silencio de la tarde muerta.

En el solitario parque, la sonora
copla borbollante del agua cantora
me guió a la fuente. La fuente vertía
sobre el blanco mármol su monotonía.

En la misma sección está (nº V) "Mon rêve familier", cuya mujer soñada y desconocida⁸ parece anticipar las numerosas quimeras e ilusiones que pueblan las *Soledades*.

La segunda sección de *Poèmes saturniens* va encabezada por "Effet de nuit", que tiene notable parecido con algunos intentos parnasianistas del primer Machado, "Invierno" especialmente⁹; el otro poema de la selección, "Grotesques", quizá contribuyera a la predilección de Machado por este tema.

Más importante es la sección siguiente *Paysages tristes*, tan influyentes en las muchas descripciones emocionales y delicuescentes de principios de siglo. Las dos primeras composiciones incluidas son "Soleils couchants" y "Crépuscule du soir mystique", altamente significativas las dos para nuestra pesquisa, pues ejercen una indudable influencia sobre uno de los poemas suprimidos de *Soledades* (1903), "Crepúsculo":

Caminé hacia la tarde de verano
para quemar, tras el azul del monte,
la mirra amarga de un amor lejano
en el ancho flamígero horizonte.
Roja nostalgia el corazón sentía,
sueños bermejos, que en el alma brotan
de lo inmenso inconsciente,

⁸ Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant
D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime,
Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même
Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend
(p.11).

⁹ Hoy la carne aterida
el rojo hogar en el rincón oscuro
busca medrosa. El huracán frenético
ruge y silba, y el árbol esquelético
se abate en el jardín y azota el muro.

Llueve. (*Obras: Poesía y prosa*, ed. A. DE ALBORNOZ y G. DE TORRE,
Buenos Aires, Losada, 1964, pp. 32-33).

cual de región caótica y sombría
 donde ígneos astros, como nubes, flotan
 informes, en un cielo lactescente ¹⁰.

También se contienen en esta sección la célebre "Chanson d'automme", que encuentra eco en el "Otoño" machadiano, y "Le rossignol", cuyos dos últimos versos cita Machado como lema a "Nocturno". Estas dos poesías pertenecen también a las "olvidadas" recogidas por Dámaso Alonso en 1949 ¹¹.

La sección *Caprices* y los demás poemas seleccionados de *Poèmes saturniens* —"Çavitrí", "Sérénade", "Nocturne parisien", "César Borgia"— tienen menos importancia para nuestro propósito: con ellos termina la selección de la primera obra poética de Verlaine, la más parnasiana e indudablemente la que dejó más profunda huella en Machado.

Fêtes galantes no influye tanto en Antonio Machado como en su hermano Manuel y en Juan Ramón Jiménez. Pese a ello, el primer poema de la colección "Clair de lune", uno de los más célebres, no deja de ser pertinente también para Antonio, desde el primer verso

Votre âme est un paysage choisi...

hasta la última estrofa en que se reúnen los tópicos de la luna y el manantial:

Au calme clair de lune triste et beau,
 Qui fait rêver des oiseaux dans les arbres
 Et sangloter d'extase les jets d'eau,
 Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.

Es un poema que dejó significativa huella tanto en Rubén Darío como en Juan Ramón Jiménez ¹². Pero los demás poemas

¹⁰ *Obras...*, pp. 34-35. Las expresiones subrayadas proceden de los poemas citados: *fantômes vermeils, l'ardent horizon / De l'Espérance en flamme*.

¹¹ Véase *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 3ª ed. revisada, 1965, pp. 116 y 120-21; *Obras...*, pp. 35 y 38-39.

¹² Véase el artículo publicado en *Helios*, VI (octubre de 1903), "Pablo Verlaine y su novia la luna" y mi estudio citado. En su reseña de las *Arias tristes* juanramonianas, Rubén Darío se refiere a "uno que otro acorde de fiesta galante —íntima, sin decoración ni preciosismo— y se alzan, bajo la claridad lunar, los chorros de agua de Lélian, sveltes parmi les marbres" ("La tristeza andaluza", *Helios*, XIII [abril de 1904]).

de *Fêtes galantes* pertenecen sobre todo al mundo frágil e impresionista que tanto hechizo tuvo para Manuel Machado.

Tampoco hay mucho que nos interese en *La bonne chanson*, aparte de alguno que otro paisaje del alma, como el estímulo que ofrece la luna en "La lune blanche":

Rêvons: c'est l'heure.
Un vaste et tendre
Apaisement
Semble descendre
Du firmament
Que l'astre irise...
C'est l'heure exquise.

Parecido es el efecto emocional que la puesta del sol produce en Machado: 'la hora / de una ilusión se acerca' (*Poesías completas*, XXV) y 'las blancas sombras de las horas santas' (*Poesías completas*, XXXI).

Algo más abundantes, en cambio, son los puntos de contacto entre la poesía de Machado y las *Ariettes oubliées*, que se encuentran en *Romances sans paroles*, especialmente en los dos últimos poemas de la selección. En los primeros versos del n.º VIII, 'Dans l'interminable / Ennui de la plaine...' aparece aquella sensación de aburrimiento, de pesadez, de hastío —he aquí la palabra más adecuada— que Machado encuentra en sus paisajes crepusculares. El n.º IX, por otra parte, anticipa el efecto de difuminación de las sombras del anochecer tan caro a Machado¹³.

L'ombre des arbres dans la rivière embrumée
Meurt comme de la fumée,
Tandis qu'en l'air, parmi les ramures réelles
Se plaignent les tourterelles.

Finalmente, en la sección *Paysages belges*, se encuentra el poema "Chevaux de bois", que Machado cita en "Caballitos"¹⁴,

¹³ Las ascuas mortecinas
del horizonte humean (XXV)
... las hojas de sus copas
son humo verde que a lo lejos sueña (XXXVI)

de *Poesías completas* (1917).

¹⁴ *Poesías completas*, XCII. Pierde su título después de la primera edición, véase Antonio Machado, *Poesie*, ed. crítica de ORESTE MACRÍ (Lerici, 2.ª ed. completa, 1961), p. 1137. Machado cita solo *Tournez, tournez, chevaux de bois*.

ên que evoca un recuerdo de infancia profundamente sentido: esta vez Verlaine no pasa de ser un estímulo puramente literario. Del resto, muy considerable¹⁵, de la selección —*Sagesse, Jadis et Naguère, Parallèlement*, etc.— no hay apenas rastro perceptible en el joven Machado. “L’Art poétique”, que naturalmente va incluido, es citado por Machado algunas veces años más tarde¹⁶.

Ahora bien, hay dos o tres poemas —todos de *Poèmes saturniens*— que no están en *Choix de poésies* y que ofrecen todos los indicios de haber influido más o menos poderosamente en Machado. Son “Nevermore” (el de *Caprices*), “L’Angoisse” y “Marine”. Resulta evidente, pues, que aparte de este libro, Machado había leído en otra parte algunas poesías de Verlaine. Es posible que conociese estas poesías a través de alguna revista, bien en francés o bien en traducción española, pero es mucho más probable que hubiese manejado alguna vez —en París tal vez— una edición de *Poèmes saturniens*. Por otra parte, eso no quita que la selección que hemos comentado constituyera sin duda la fuente principal de sus conocimientos verlainianos; y en apoyo de ello tenemos el precioso testimonio de Juan Ramón Jiménez de que sabía de memoria las poesías incluidas y que había llenado con notas los bordes del ejemplar que él poseía; de lo citado por Gullón, por lo demás, se desprende el fastidio del exquisito Juan Ramón ante este acto de desfiguración. Interesaría extraordinariamente saber dónde ha ido a parar este libro tan manoseado: indudablemente aclararía muchos puntos oscuros sobre la impronta verlainiana en nuestro poeta. Desde luego el libro tiene importancia también respecto a Jiménez y tal vez también respecto a Manuel Machado, en quien el encanto del “pauvre Lelian” caló mucho más hondo. Lo cierto es que las poesías que Juan Ramón tradujo para *Helios*, en 1903 proceden todas de esta recopilación¹⁷. Al

¹⁵ Las colecciones que siguen *Romances sans paroles* llenan más de la mitad del libro.

¹⁶ Véase, por ejemplo, *Reflexiones sobre la lírica, Obras...*, p. 830.

¹⁷ Son “Clair de lune”, “Mandoline” (*Fêtes galantes*), “L’Hicure du berger” (*Paysages tristes: Poèmes saturniens*) y “Le piano que baise une main frêle...” (*Romances sans paroles*).

mismo tiempo es más que probable que Juan Ramón leyese otras ediciones de Verlaine, mientras que Manuel evidentemente conocía a fondo los principales libros verlainianos mucho antes de que tradujera las *Fêtes galantes* enteras en prosa rítmica en 1910. Para Antonio Machado, en cambio, el *Choix de poésies* marca un momento importante y definible de sus hondas y bien aprovechadas lecturas del más accesible de los grandes simbolistas franceses. Cuando paulatinamente, tras larga reflexión, empezó a forjarse otro criterio poético, abandonó decididamente una influencia que entonces le parecía de tipo inconstante, impresionista y frívola¹⁸. Pero en un momento dado esta influencia no dejó de ser profunda y por eso me ha urgido aclarar de una vez esta huella, deleznable pero hartamente perceptible, del *Choix de poésies* verlainiano en el joven Machado.

GEOFFREY RIBBANS

University of Liverpool

¹⁸ Véase mi estudio "Unamuno and Antonio Machado", *BHS*, XXXIV (1957), 10-28, incorporado, muy revisado, en *Niebla y soledad*.

LAS "POESÍAS DE AUTORES ANDALUCES"

(MANUSCRITO DEL SIGLO XVII)

I. NOTICIA

Uno de los manuscritos poéticos que tengo en mayor estima entre los que figuran en mi colección, es, sin duda, el que ha de ser objeto de esta reseña. Por su accidentada historia y por el valor de sus textos, algunos autógrafos de los más importantes poetas sevillanos, creo que se hace merecedor de que se dé a conocer, siquiera sumariamente, el contenido, para que llegue a noticia de los estudiosos.

Poco es lo que se ha conservado de lo que existió primitivamente, si juzgamos por lo que falta en la numeración, que llega hasta 1136 y no se sabe si continuaba después. Lo que ahora existe ocupa los folios 623, 624, 630, 631, 642, 643, 654 a 660, 680 a 683, 688 a 692, 706 a 722, 725, 728 a 730, 768 a 821, 830 a 836, 843 a 866, 895 a 898, 925, 926, 930 a 936, 942 a 950, 979, 980, 1088 a 1090, 1134 a 1136.

Es muy probable que de lo que está ausente permanezca alguna parte en bibliotecas públicas o en poder de particulares y para que se pueda completar en lo posible un rico tesoro poético, damos detallada lista de lo que hasta ahora hemos conseguido ver. La identificación es fácil porque los números son todos de una letra.

Veamos ahora la curiosa historia de lo que queda.

Siendo yo un muchacho allá por 1930, compré un legajo de papeles de Gallardo al librero del Pasadizo de San Ginés, los cuales, al parecer, procedían de Toledo o Alcalá y entre ellos

vinieron, metidos en carpetillas de papel y clasificadas por autores o como anónimas, bastantes hojas sueltas de poesía, resto de lo que debió ser un cancionero de varias letras, escrito en el siglo XVII.

Como el volumen era exiguo no me preocupé de organizar los escasos folios y en sus camisas de papel de hilo continuaron durante muchos años. Gallardo había puesto en tinta roja los nombres de los poetas, a veces en los propios originales, o había simplemente subrayado con ella los que ya constaban escritos, v. gr. en los fos. 710 (*Quevedo*), 714 (*Bartolomé Leonardo de Arjensola*), 925 (*Góngora*) o 1134 (*Poetas sevillanos, XVI*).

Treinta y dos años después en un legajito de papeles que adquirí en la Librería madrileña de E. y R. Montero, me sorprendió encontrar las hojas numeradas entre la 799 y la 864 que por sus características correspondían al mismo conjunto. Esto sirvió de aliciente para moverme a separar de sus carpetas lo que tenía y unirlo a lo nuevamente ingresado. Desconfiando de hallar nuevos fragmentos, ordené el conjunto y lo entregué al encuadernador madrileño D. Benito Vera para que lo revistiese de piel marroquí sencilla. En este nuevo grupo, también en los números 728 (*Quevedo*) y 818 (*Quevedo*) había puesto los nombres don Bartolomé José Gallardo.

Pero en 1963 encontré en Nueva York, entre los fondos de The Hispanic Society of America, siete hojas numeradas 731 a 737 que contienen cinco poesías de Francisco de Rioja y son indudablemente de este volumen: tamaño, foliación y contenido lo están acreditando.

Finalmente, en el verano de 1968 adquirí en la librería madrileña de don Cayo de Miguel varios legajos de papeles procedentes de la biblioteca de don José María de Asensio, y entre otras curiosidades vino un folio 728 con una poesía autógrafa de don Juan de Arguijo. También aquí la garra de Gallardo había puesto arriba *A Jáuregui* y abajo *Don J. de Arguijo*. Trátase, en efecto, de las dos décimas de este autor que figuran en los preliminares de las *Rimas* de aquel.

Esto es lo que, de cuatro procedencias distintas, he podido localizar hasta ahora. De las casi 2300 páginas que, por lo me-

nos, tuvo, apenas algo más de 300. ¿Dónde habrá ido a parar el resto? Posiblemente se trata de un voluminoso cancionero que poseyó Gallardo y que acaso fue de los perdidos y destrozados en 1823, salvándose esas pocas hojas para testimonio de su extraordinaria importancia.

Parece indudable que fue formado en Sevilla y quizá en un Colegio de Jesuitas, puesto que son frecuentes las alusiones a personas y casas de la Compañía: *A la devoción de un hijo de Sevilla a San Ignacio de Loyola* se dirige la primera de las poesías y con la indicación en el título de *Nuestro Padre San Ignacio* hay no menos de nueve (58, 59, 63, 65, 67, 69, 80, 81 y 115), otra canta la traslación de S. Eutiquio a S. Isidoro del Campo de Sevilla, una se dedica a D. Juan de Mendoza y Luna, Marqués de Montesclaros, Asistente de Sevilla "viniedo a ver nuestras Escuelas" hecho que solo pudo tener lugar entre setiembre de 1600 y enero de 1603 y hay una canción a "la venida del Cardenal de Guevara a nuestro Collejo de S. Hermenegildo".

Un plieguecillo autógrafo del poeta D. Juan de Salinas, con copia de varias composiciones suyas, está dirigido en el sobrecrito "Al P^e Diego Melendez de la Compañía de Jesus en la Casa Profesa". Muchos de los nombres que figuran son de escritores andaluces: Jáuregui, Arguijo, Salinas, Góngora, Ibaso Malagón, Vicente Espinel, Herrera, Robles, etc. Bartolomé Leonardo de Argensola, Quevedo y pocos más no lo son.

El manuscrito es de los formados por acumulación, no copia de un escriba. Alguien, muy bien relacionado, fue recogiendo originales y traslados de cuanto le pareció interesante. No hay solo poesías castellanas sino que figuran también dos cuadernos de composiciones latinas, muy del gusto de los Colegios de la Compañía, sin nombre de autor el primero, del P. Márquez el segundo.

Hubiera deseado puntualizar las páginas autógrafas que existen en el volumen, pero, careciendo como carecemos de una colección de facsímiles de la letra de escritores de los siglos de oro, la labor no es de las que pueden realizarse sin una búsqueda a fondo por los archivos. El que la haga podrá, sin duda, identificar algunas curiosas muestras.

Para mi objeto hoy bastará indicar que hay dos sonetos autógrafos de Hernando de Herrera (n^{os} 2 y 3) estudiados y publicados por el Prof. David Kossoff, y en otros lugares se hallan composiciones de puño y letra de don Juan de Arguijo, Francisco Pacheco, el famoso don Juan de Salinas y don Francisco de Medrano.

Por lo que respecta al interés literario, entre bastante que parece inédito, hay muy primitivas versiones del *Polifemo* y parte de las *Soledades* gongorinas, probablemente las copias que circularon entre los aficionados sevillanos antes de las correcciones que don Luis introdujo por consejo de Pedro de Valencia o de otros comentaristas y amigos.

Con objeto de que los estudiosos tengan a su disposición estos ricos materiales he preparado una relación del contenido del volumen siguiendo el orden topográfico, un índice alfabético de los primeros versos castellanos en el cual indico entre corchetes las adscripciones precisadas, advirtiéndole que no he hecho labor de investigación alguna, y otro índice de las autorías comprobadas o atribuidas en el manuscrito.

Ha sido utilizado para algunos de sus trabajos por los investigadores Dra. Biruté Ciplijauskaitė (sonetos de Góngora), Dr. José Manuel Bleena (poesías de Quevedo) y Prof. David Kossoff (autógrafos de Herrera).

II. RELACIÓN DEL CONTENIDO

- 1 A la deuocion de vn hijo de Seuilla a San Ignacio de Loyola. Silva, 1.

Plectro deuoto aunque deshecho y rudo
como negarse pudo.

- 2 [Soneto], 5.

No basto al fin aquel estrago fiero
del fuerte muro i del Sidonio techo.

- 3 [Soneto], 7.

Despues q. Mitridates rindio al Godo
el fiero pecho, i Asia sacudida.

4 En vna pendencia en que el doctor figueroa medico tiro vna piedra a don Fran.^{co} de Morveli, 9.

No sacudida en vano
de ierto escollo piedra fue sin mano.

5 En vna pendencia en que vn religioso corto la cara a otro por vn bofeton recibido, 11.

Con vn cuchillo jifero
a frai Vera el caballero.

6 Don pablo martir rizio dixo de Don Juan de Robles poeta de Marbella [?] que era poeta de roble y en su satisfacion dixo don Juan, 11.

Es en el linaje roble
palma en santa theologia.

7 [Sin título], 12.

O cargas de vn prelado religioso
Si alivia es fazil y si no pesado.

8 Doctrinal de los priuados, que fiço el Marques de Stillana en persona de el maestro de Stiago. Conde estable de Castilla, 13.

Vi tesoros aiuntados
por gran daño de su dueño.

9 Al Jauali que mato su alteza de la señora Infanta partiendole el coraçon con vna vala. Silba del Marqs. de Alcaniças, 658.
[Nota:] Este papel juzgue q̄ era para mi antes de ver a la vuelta el nombre de V. pd. a quien suplico perdone, 19.

[De otra letra:] Echeme luego V.m. sus dos firmas en esos dos papeles. Lea v.m. esta silva, i sino la entendiere como yo, diga lo mismo que yo digo (no te entiendo pucs tampoco te entendio quien te compuso) Nunca la infanta hubiera muerto el Javali, y huvieramos ahorrado de que el autor desta silva nos le aya resuscitado, para que de mil navajadas a quantos la leyeren con tantos colmillos como verzos. Valgate Judas por gracia, de estilo, palabras i conceptos. esta algaravia de allende se ha ya introduzido de manera, que el que no escriviere en ella sera tenido por tonto.

[De la primera:] lo q̄ Juzgo de estos papcles. es, que la Silva parece Bosque de Jabalies. donde para salir con vida es

necesario entrar con paciencia. caudal mui para gastar en cosas de provecho. temi su oscuridad i rodee para passarle. El Himeneo es en todo festivo. i siento q̄ estas dos obras es fuerça q̄ anden juntas. para q̄ en una se cobre el aliento, q̄ sea perdido en la otra.

De los bosques. blason. y ya memoria
tu muerte fue y en ella.

- 10 A la S. D. M^a Coutiño, 26v.

Mudo sea el pensar ciego el discurso
a zelestial rejion llega el sujeto.

- 11 De Don Luis de Gongora. Soneto, 27.

En este occidental, en este, O Licio
climaterico Lustro de tu vida.

- 12 Al Coloso de Rodas destruido. [Soneto], 28.

Este vulto que miras caminante
o monte en proporeion humana vnido.

- 13 Del mismo [Don Luis de Góngora]. Soneto, 29.

Menos solícito veloz salta
destinada señal que mordio aguda.

- 14 Al Lino, 31.

Este que ves açul i verde Lino
impelido del viento.

- 15 Don Fran.^{co} de quebedo, y Villegas. Silua. Roma antigua, y moderna, 35.

Esta que miras grande Roma aora
Huesped, fue, yerua vn tiempo, fue collado.

- 16 + En mano de el sr. Fr.^{co} Vidon a quien gu.^e n.sr. éc. [esto en una hoja en blanco, a modo de sobrescrito; sello en seco con escudo y letrería, de la cual se percibe solamente: *Ivan Bap. de los...*], 43.

Es Ignacio y digo poco = loco
y para mejor dezillo = loquillo.

- 17 [Sin título], 49.

Al angel Gabriel condena
Vn adufe graduado.

- 18 A la Concepcion. Glossa, 51.
 Del que os negare Maria
 lo que os concedo, jo se...
 Aunque aja licencia igual
 o Virgen para que os den.
- 19 Soneto, 52.
 Quien onrra (o Virgen) tu edificio esferico
 perfecto, i sin error, es fiero oraculo.
- 20 [Soneto], 53.
 Crece de presto poderosa yerva
 que medras con la injuria, si dispones.
- 21 [Soneto], 53.
 En que vere que tu a mi vos agora
 padre piadoso aplicas los caydos.
- 22 [Soneto], 54.
 Galla, no aleges a platon, alega
 algo mas corporal lo que alegares.
- 23 [Soneto], 54.
 Quita Lais ese afeite que se azeda
 y el mismo en el color su fraude acusa.
- 24 Silva de don Fran.^{co} de Quevedo, 57.
 Diste credito a un pino,
 a quien d'el ocio rudo avara mano.
- 25 A la muerte del conde de Gelbes. A el Conde de Lemos su
 her.^{no} Elegia, 61.
 Cayo Señor rendido a el accidente
 Que anticipo los terminos del hado.
- 26 De Bme. Leonardo de Argensola en la muerte de la Reina
 ntr. S.^{ra} Margarita de Austria, 65.
 Con feliz parto puso al heredero
 setimo, en los confines de la Vida.
- 27 Elegia en la muerte de D. Fernando de Castro Conde de
 Gelues, escrita á D. P.^o de Castro su hermano, conde de Lemos
 y Presidente de Indias, 77.
 Partió la noche de su albergue occulto
 y ya las alas grandes estendia.

27 bis. [Sin título], 81 bis.

Den otros a tus pinzeles
lo q̄ sin lisonja pueden.

28 Silua del [*tachado*: Conde de Palma] quevedo a la sober-
via, 83.

Esta que veis delante
fulminada de Dios, y fulminante.

29 A vna Ausencia. [Soneto], 87.

Filis, tu en mi tormento yo en tu ausencia?
y ay Dioses? como juzgan los mortales.

30 Deplorationes Deorum Gentium in natalitijs Domini. Prima
deploratio Vulcani, 89.

Tartarei lugete chori, lugete maligni
infernī caetus, flete, sc̄lesti homines.

31 Secunda deploratio Vulcani, 90.

Quid facitis furiae infernales, quid chorus omnis
quid legio infernis, quid faciunt fameli?.

32 3ª deploratio Vulcani, 91.

Ne magis hinc frater mittat mihi nuntia caelo
nuntia remittat Iuppiter ulla mihi.

33 4 alia deploratio Vulcani, 92.

Si princeps cecidit Vuleanus et omnia regna
qual sunt confetim subdita nulla j acent.

34 Deploratio Appollinis, 93.

Non jam dicendus medicinae inventor, & auctor,
pellere qui nequeo vulnera facta mihi.

35 Secunda deploratio Apollinis, 94.

Qui solitus fueram depromere mille sagittas
ex pharetra nostra fortis Apollo cado.

36 Tertia deploratio ejusdem, 95.

Quid facis incurrus solitus conscendere claros?
Quid facis auricomis phoebe nitens radijs?.

37 Quarta deploratio Apollinis, 96.

O caput auricomum, clarum diademate quondam.
Ocurrus solitus scandere apollo tuos.

- 38 Epigramma in Venerem, 97.
 Caece nefanda Venus procul hinc. falda voluptas,
 iprocul & tecum Pithius au fugiat.
- 39 Luctus proserpinae, 98.
 Ex titulis claris, clarisque insignibus illud,
 est sat conveniens quod mihi forte datur.
- 40 Luctus Lunae, 99.
 Luna ferebar ergo quod caeli tecta superna
 nocte colens terris lumina clara ferant.
- 41 Luctus Dianae, 100.
 En modo quae appellata fui per pulchra Diana,
 asuevi lastum qual pera grara nemus.
- 42 Luctus veneris, 101.
 Quae venus obscaena captata libidine corda
 igne inflammata iecit adima Erebi.
- 43 Luctus Martis, 102.
 Quas solitus fueram gentes captare superbas
 quas urbes claras quae opida magna nimis.
- 44 Luctus ejusdem Martis, 103.
 Mars invictetius, quondam apellate relinque
 tella manu gladius exue & arma ferox.
- 45 Deplorat Apollo miseriam suam, 104.
 Carmina nulla canam, quibus antea gesta virorum
 grandiloquo assue vi dicere facta sono.
- 46 Alia deploratio Appollinis, 105.
 Venerat in mentem nunquam, nec posse putabam
 hoc fieri, acciperem tot per acerba mala.
- 47 Tertia deploratio Apollinis, 106.
 Non viridi cingam Phoebus mea tempora lauro
 non sextis cingam dictus Apollo comas.
- 48 Alia deploratio Apollinis, 107.
 Non fas et musas dulcissima carmina ferne,
 non fas deleto sic genitore sacro.

- 49 Alia deploratio Apollinis, 108.

Musae quae summo Parnassi evertia elari
vos estis soliti fundere ab ore melos.

- 50 Alia deploratio Apollinis, 109.

Pulsabo Cytharae suavissima plectra sonorae,
suavia pulsabo, plectra sonora lirae.

- 51 Alia deploratio Apollinis, 110.

Non jam Virgilius, non Naso Ovidius unquam
nullus ab hoc vates, numina nostra petet.

- 52 Alia deploratio Apollinis, 111.

In nihilum Masarum gloria versa
gloria & in nihilum quando redacta jacet.

- 53 Deploratio Bachi, 112.

Bache bibe large plenissima pocula vini
Bache jecur cuius avitur igne gravi.

- 54 Deploratio Cybeles, 113.

O mea progenies caelo dejecta Tonanti
Osoboles matris gloria summa sue.

- 55 Deploratio Iunonis, 114.

Si cecidit frater [*Solo estas tres palabras*]

- 56 Soneto al marmol donde se conserba la memoria de san euti-
chio martir, 114.

Sagrada piedra en quien reserba el cielo
el triumpho alegre de un martirio y lloro.

- 57 Soneto a S. Eutichio martyr, 114.

Vn tiempo eclipse el tiempo a la memoria
del grande eutichio mas el sacro cielo.

- 58 Soneto a nro. p.^o ignatio, 115.

La tierra que de cuentas alcansada
sedienta se llamaba a las esferas.

- 59 Soneto a nro. p.^o super illud psalm. educunt nubes ab ex-
tremo terrae..., 115.

Hiende el cielo con luz la nube obscura
de fuego y rayos haze largo entriego. [*Solo estos dos versos*].

- 60 [Esdrújulos], 116.
 Aquí donde el rigor del hado misero
 me conduze a vivir entre los arboles.
- 61 Soneto glosando el ultimo pie, 122.
 Pasa el dorado sol el cristal puro
 y en las sercanas partes prende el fuego.
- 62 Soneto, 122.
 Sube la fama y esparciendo el buelo
 por los ayres siguiendo su costumbre.
- 63 Soneto. A la muerte de nro. P.º ignacio, 123.
 El Phenix solo que la Arabia habita
 la dulce vida a su querer dispone.
- 64 Soneto, 124.
 Por un yerro de cuenta no pensado
 el vixeo Adan quebro y quedo perdido.
- 65 Soneto. A nro. p.º ignacio, 124.
 Sagrado padre si en tu honor sonara
 la resonante Çythara de Orpheo.
- 66 Soncto, 125.
 El sol que en otro tiempo su luz pura
 cubrio de nubes desplegando el velo.
- 67 Soneto a nro. P.º ignacio, 125.
 Sagrado padre si en tu honor sonara
 la resonante cithara de Orpheo [*Solo un cuarteto, tachado*].
- 68 Soneto, 126.
 En las tinieblas de la noche obscura
 memorias dulces entre sueños toco.
- 69 Soneto a nro. pe. ignacio, 126.
 Luciente estrella aunque del recio Eolo
 pruche la nave la feroz costumbre.
- 70 Soneto, 127.
 Flores de chipre cuyo olor suspenda
 de Palestina balsamo que vaya.

- 71 [Dos cuartetos para sustituir los del soneto anterior, que han sido borrados], 127.

La fertil Sarno su fragancia estienda
Chipre sus flores, el olor Pancaya.

- 72 Soneto, 127.

Vertientes turbias que tan paso a paso
os deslissais y humedeseis el suelo.

- 73 Soneto, 128.

En carro de marfil tirado al huello
de la fama inmortal presa la muerte.

- 74 Soneto a la muerte de Anibal, 129.

Mientras postraba de Sagunto el muro
hallaba senda en el frances Pirene.

- 75 Soneto, 129.

Discurso ciego cuyo largo hilo
tarde de la razon la aguja enhebra.

- 76 Soneto, 130.

Lebante el buelo mi sonora trompa
clamores tales por los ayres cierna.

- 77 Super illud Regum 3º e 19 Non in commotione Dominus et post commotionem ignis ñ in igne Dominus et post ignem Sibillae aurae tenuis translatum ad Nativitatem. Soneto, 130.

No en proceloso torbellino embuelto
con quien el Austro, o Aquilon esgrime.

- 78 Soneto, 131.

Ya corta el hado a su discurso el hilo
no haen ya sus inclemencias hebra.

- 79 Soneto, 131.

Mientras la sombra de la noche obscura
tendida triumphaba de la faz del cielo.

- 80 Soneto a nro. P.º ignacio, 132.

Con grave estilo tu memoria impresa
en duro bronze y vividor diamante.

- 81 Soneto a nro. P.º ignacio, 133.

Templo gentil que en sus grandezas muestra
despoxos sacros de immortal renombre.

82 Soneto, 133.

Al levantar la rigurosa mano
en vengativa cholera encendido.

83 Soneto. A Betlen, 134.

Famoso templo cuya vista alienta
al que en tus aras el favor implora.

84 Cancion a la navidad. Adonde se da raçon por que Dios na-
cio denoche, 134.

Mientras en torno con doradas bueltas
rebuelbe el cxe de su moble sphaera.

85 Soneto al Sanctiss.º Sacramento, 135.

Llama a su mesa Dios en vn combite
donde echa de su amor erecido el resto.

86 Soneto al sanctiss.º Sacramento, 136.

De un blanco natural hermoso velo
viste piadoso Dios su inmensa lumbre.

87 Soneto, 136.

Mientras avivas la atrevida llama
Phebo luciente de rigor vestido.

88 Chansonetas a la Cruz, 137.

Ilaced del arbol estima
que oy a enriqueceros viene.

89 Otras, 137.

Crus sois altar a do lleva
ya Dios pagado el escote.

90 Codex Carminum § Ligatae orònis. Epygram mata in Lau-
dem Diei Natalis Xqi composita ab erudito fratre Marq̄z. Pri-
mum, 139.

Cum fera deposito bellona quiesceret ense
bifrontis Iani templaqz clausa forent.

91 Aliud, 139.

Oculerat terris per secula plurima vultum
astrorum princeps luminie atqz dator.

- 92 Aliud, 140.
Vnde hoc, hoc vnde est media sub note diescit
‡ medio absoluit tempore phoebus iter.
- 93 Aliud, 140.
En medius mediator adest hominisqz deiqz
cum medium medius nox habet exoritur.
- 94 Aliud, 141.
Illuxere duo media in caligine soles
cursibus ac varijs summit vterqz viam.
- 95 Aliud, 141.
Omnipotens verbum patris ore profussus ab alto
quomodo si verbum verba tacendo p̄mis.
- 96 Aliud, 142.
Funde disserte puer sacrae facundia mentis
dulce melos, dulce fundito sermo sonos.
- 97 Aliud, 142.
Quod pater ementis verbum penetralibus edit
est factum verbum virgine matre caro.
- 98 Aliud, 142.
Labitur interras solium sublimme relinquens.
Sublimem tronum qui super astra tenet.
- 99 Aliud, 143.
Eequis adest? bellator adest dilapsus olimpo
quem video sermo est lapsus ab ore patris.
- 100 Aliud, 143.
Pax venit in terras qua bella minantia sistent
Labitur ‡ bellum non erit orbe quies.
- 101 Aliud, 144.
Lucifer in Dominum Lethalia concitat arma
dura in luciferum nunc Deus arma parat.
- 102 Aliud, 144.
Caedite terrarum clarissima robora Christo
caedita cęlesti regna superba duci.
- 103 Aliud, 145.
Claudito belligeri Iane conceps [?] limina templi
tu bellona furens arma cruenta sine.

104 Aliud, 145.

Pro vili praeda duo pugnavere gigantes
Interquos longo tempore pugna fuit.

105 Aliud, 145.

Est ovis atqz leo pacem bellumqz daturus
pacem praebet ovis praelia dura leo.

106 Aliud, 146.

Aspice contactum Lunae velamine solem
cernito in augusto sydere vtrumqz premi.

107 Aliud, 146.

Regia lucentis stellante ardore pyropi
clara mi cante auro ne mihi apollo vchat.

108 Saphyca carmina, 147.

Quem vides paruo stabulo iacentem
Molle quem cernis puerum pussillum.

[*Al fin advierte una nota:*] Vsqz adhuc posita a sapientis-
simo fratre Marqz. in natalitijs Dñi anno 1581 composita fuere
a me vº scripta. 1. februarij.

109 [Sin título: quince versos latinos], 148.

Ter geminus canis venis sucineta fragello
Pallida Thesiphone sacuit furibunda cohortes.

110 In laudem Ihoanis battac., 148.

Tc baptista sacer, miror, de sanguine sanguis
martir, vox, lumen, uirgo profeta Dei.

111 Epigrammata in laudem D. bernardi. Dialogis mus, 149.

Mira loquar sed digna fide bernarde quid hoc est?
vuis ad hue? (uiuo) non ergo est mortuus? (imo).

112 Aliud de codem. [*Solo el primer verso*], 149.

Clarae sunt valles, sed claris vallibus abbas.
* [Fragmento moral, en prosa], 150.

113 Cansion en la muerte del Rei D. Philippe, 151.

La grave tumba, el funebre aparato
los retenidos paños, inclinadas.

- 114 Cancion en la translacion de. S. Eutychio Martir de roma a. S. isidro del Campo de Sebillá, 158.

De nuchas luces revestido el cielo
rasga las nubes desencaxa estrellas.

- 115 Cancion en alabanca de nro. P.º ignacio super illud Osaiae sic 15. attendite ad petram vnde excisiestis, 161.

Si acaso pensamiento eudisioso
quereis hacer algun glorioso empleo.

- 116 Cancion a don Juan de Mendosa y Luna Marques de Montescalros asistente de Sibilla viniendo a ver nras. escuelas, 164.

El sacro Bethis que suspenso mira
su ribera de blancos sisnes llena.

- 117 Ad eundem, 165.

Excelso monte en quien sus hebras de oro
Apolo esparge y enriquese el suelo.

- 118 Cancion a la navidad, 166.

Levanta o Betis la caveca en tanto
que de tus Nimphas el gallardo choro.

- 119 Cancion a la venida de el Cardenal de Guebara a nuestro collegio de S. Hermenejildo, 171.

Llegose el tiempo y la sason dichosa
en que el piadoso cielo en nuestros claustros.

- 120 Egloga a la navidad interlocutores Silbano y thirsis, 173.

Entre vnos verdes arboles do suena
de un Aroyuelo el sosgado paso.

- 121 Cancion a la navidad, 176.

Las tardas ondas presuroso aviva
no ya en su sesga orilla recostado.

- 122 Cancion, 180.

Illustrissimo principe en quien pone
como en erario proprio el sacro ciclo.

- 123 Cancion a la Navidad, 181.

Mientras en torno con doradas vueltas
revuelve el exe de su moble sphera.

- 124 A un reloxito mostrador de Pecho. [Soneto], 187.
 O quanto desengaño experimento
 Bronce animado en tu veloz latido.
- 125 A un reloj de arena, 189.
 Que tienes q̄ contar reloj molesto
 en un soplo de vida desdichada.
- 126 A una fuente, 189.
 Que alegre q̄ recienes
 con toda tu corriente.
- 127 Al sueño, 190.
 Con q̄ culpa tan grane
 (sueño blando y suane).
- 128 A una naue q̄ la echauā al agua, 191.
 Donde uas ignorante naecilla
 q̄ olvidada q̄ fuiste un tiempo haia.
- 129 Al inuenteor de la pieca de Artilleria, 192.
 En carcel de metal (o atreuimiento
 q̄ el cielo si es posible la euidado).
- 130 A un rey muerto, 193.
 Estas q̄ ves aqui pobres y oscuras
 ruinas desconocidas.
- 131 Sátira contra el gobierno del Duque de Lerma, 197.
 Abra buestra magd.
 los ojos de la raçon.
- 132 Cancion, 201.
 Ya la Corona y Lauro generoso
 previene el cielo a tu cabeza y mano.
- 133 Cancion a San Ildefonso, 206.
 Presaga del onor que la seguia
 apresuro la noche el diestro buelo.
- 134 Cancion. a la natividad, 211.
 Las tardas ondas presuroso abuia
 no ya en su sesga orilla recostado.

- 135 Cancion a la Navidad, 217.

Mientras en torno con doradas bueltas
rebuelve el arco de su noble esfera.

- 136 Quexose una Señora a don Juan de Xauregui que cierto cavallero se avia jatado de que avia dexado voluntaria mente su amistad, siendo favorecido della don Ju.º salio a la defensa con estas tres decimas, 223.

Albania, si aborregido
como incapaz de favor.

- 137 A don Nuño de Mendoza, 227.

Dicesme Nuno que a La Corte quieres
traer tus dulces hijos persuadido.

- 138 Polifemo de D. Luis de Gongora [Las 4 últimas palabras fuertemente borradas], 235.

Donde espumoso el mar siciliano
el pie argenta de plata al Lilibeo.

- 139 [Soledad primera, por Don Luis de Góngora], 243.

Era del año la estación florida
en que en luciente robador de Europa.

- 140 Decima en dialogo entre Velanio y fileno, 255.

El Conde bajo el bellon
poco y tarde, pero ha sido.

- 141 Interlocutores Vato y Coridon, 255.

Vato, que te maravillas
de ver tantas maravillas.

- * [Memorial de la Horca de la Villa de Madrid, en prosa].
La horca desta villa de Madrid dice que a muchos años... , 257.

- 142 Cancion a la muerte de el Rey de portugal, Don sebastian.
Duarte frias, 259.

Poderoso señor que desde el cielo
ynflamado de amor puro y ardienta

- 143 [Soneto], 267.

Ayer deidad humana oy poca tierra
aras ayer oi tumulo. O mortales.

- 144 [Soneto], 268.

Lirio siempre rreal naci en medina
del cielo con rrazon pues naci en ella.

- 145 [Soncto], 269.

Llegue a ualladolid Registre luego
desde el bonete al clauo de la mula.

- 146 Glosa [del verso:] Dos planetas dos Soles, en dos Cielos.
[Soneto], 271.

Del Americo Reino, i nuestro Mundo
regiones uno miseras, profanas.

- 147 [Copla glosada en el número siguiente], 272.

Hazen a Dios Compañia
Guipuzcoa i Navarra i dan.

- 148 Glosa [de la copla anterior], 272.

Viendo que un raro valor
Guipuzcoa i Navarra encierra.

- 149 Octavas, 275.

El ingenio mayor el plectro o pluma
mover rezele a tu alabança el labio.

- 150 Cancion, 280.

Ignacio invicto, i tu Xavier valiente
que ya en defensa de la Iglesia fuistes.

- 151 [Décimas burlescas], 285.

Aora quiero llorar
las desdichas de mis duelos.

- 152 Cancion [al Amor, *fuertemente borradas estas dos palabras
así como el autor*], 287.

De los campos y mares se apodera
Zefiro tu ministro a su alvedrio.

- 153 Cancion a las bodas de la infanta Doña Catalina con don
Carlos Filiberto duque de Saboya, 292.

Quando la clara refulgente aurora
por las doradas puertas del Oriente.

- 154 Cancion en loor de el glorioso s. Raymundo de Peña forte,
297.

Socorre, o gran Raymundo, a mi osadia.

- 155 Por Don P^o Gmo. Galtero en la muerte de el Dr. Juan
Perez de Montalvan poeta insigne. Mens et Gloria ñ querit hu-
mari, 303.

Batio el vuelo el mantuano
fenix, en el sacro Busto.

- 156 De el mesmo a el mesmo sugeto. Fama q̄ post cineres maior
venit etc. [Soneto], 305.

Regiones transcendiendo superiores
mas que el Olimpo erguido el Monte Albano.

- 157 Spinel. A Doña Anna de Suazo de la Camara de la Reyna
Nuestra Señora, 307.

Ya el destemplado Octubre
Con pardo ceño arreboçado y frio.

- 158 Al P.^o Diego Meléndez de la Comp.^a de Ihs. en la Casa pro-
fessa g.^o N. S. [esta direcci3n, con un sello, como sobrescrito de
dos hojitas en las cuales, y de la misma letra se copian los si-
guientes dos sonetos y cuatro octavas], 309-312.

Que son confuso? que rumor tremendo
de armas francesas oigo, en coyuntura.

- 159 Otro [soneto], 310.

Tosigo ardiente, Adultera sin freno
al celoso, infeliz consorte apresta.

- 160 [Décima], 311.

Aunque es tanta Magestad
La del sto. Ermenegildo.

- 161 Respuesta [en otra], 311.

De si, i de no respondeis
A quien el terno os pidio.

- 162 Replica [en otra], 311.

El Ter me negabis, hallo
que de molde me viniera.

163 Respuesta [en otra], 311.

Quien viere la emulacion
De citar textos diuersos.

164 Relacion de varios presentes que la Congregacion llevo a
el niño Ihs., 313.

Oy muestra amor el poder
que en su fuerte pecho engierra.

III. ÍNDICE ALFABÉTICO DE LAS POESÍAS CASTELLANAS

Abra buestra magd. *Conde de Villamediana*, 131.

* Ahora quiero llorar. Véase: Aora

Al angel Gabriel condena, 17.

Albania, si aborregido. *D. Juan de Jáuregui*, 136.

Al levantar la rigurosa mano, 82.

Aora quiero llorar, 151.

Aquí donde el rigor del hado misero. *D. Juan de Arguijo*, 60.

Aunque es tanta Magestad. *Dr. Juan de Salinas*, 160.

Ayer deidad humana oy poca tierra. *D. Luis de Góngora*, 143.

Batio el vuelo el mantuano. *Pedro Gerónimo Galtero*, 155.

Cayo Señor rendido a el accidente. *Bartolomé Leonardo de Argensola*, 25.

Con feliz parto puso al hercdero. *Bartolomé Leonardo de Argensola*, 26.

Con grave estilo tu memoria impresa, 80.

Con q̄ culpa tan graue. *D. Francisco de Quevedo*, 127.

Con vn cuchillo jifero, 5.

Crece de presto poderosa yerva. *Bartolomé Leonardo de Argensola*, 20.

Crus sois altar a do lleva, 89.

* Cuando la clara refulgente aurora. Véase: Quando.

Del Americo Reino, i nuestro Mundo, 146.

De los bosques. blason. y ya memoria. *Marqués de Alcañices*, 9.

De los campos y mares se apodera. *Bartolomé Leonardo de Argensola*, 152.

Del que os negare Maria, 18.

Den otros a tus pinzeles. *D. Juan de Arguijo*, 27 bis.

De nuebas luces revestido el cielo, 114.

De si, i de no respondeis. *Juan de Ibaso Malagón*, 161.

Despues q. Mitridates rindio al Godo. *Hernando de Herrera*, 3.

De un blanco natural hermoso velo, 86.

Dicesme Nuno que a La Corte quierres. *Bartolomé Leonardo de Argensola*, 137.

Discurso ciego cuyo largo hilo, 75.

Diste ercdito a un pino. *D. Francisco de Quevedo*, 24.

Donde espumoso el mar siciliano. *D. Luis de Góngora*, 138.

- Donde uas ignorante nauecilla. *D. Francisco de Quevedo*, 128.
 El Conde bajo el bellon, 140.
 El Fénix solo que la Arabia habita. *Véase*: El Phenix.
 El ingenio mayor el plectro o pluma, 149.
 El Phenix solo que la Arabia habita, 63.
 El sacro Bethis que suspenso mira, 116.
 El sol que en otro tiempo su luz pura, 66.
 El Ter me negabis, hallo. *Juan de Ibaso Malagón*, 162.
 En careel de metal (o atreimiento). *D. Francisco de Quevedo*, 129.
 En carro de marfil tirado al huello, 73.
 En este occidental, en este, Ô Licio. *D. Luis de Góngora*, 11.
 En las tinieblas de la noche oscura, 68.
 En que vere que tu a mi vos agora. *Bartolomé Leonardo de Argensola*, 21.
 Entre vnos verdes arboles do suena, 120.
 Era del año la estación florida. *D. Luis de Góngora*, 139.
 És en el linaje roble. *D. Juan de Robles*, 6.
 Es Ignacio y digo poco = loco, 16.
 Esta que miras grande Roma aora. *D. Francisco de Quevedo*, 15.
 Esta que veis delante. *D. Francisco de Quevedo*, 28.
 Estas q̄ ves aqui pobres y oscuras. *D. Francisco de Quevedo*, 130.
 * Este bulto que miras caminante. *Véase*: Este vulto.
 Este que ues agul i verde Lino, 14.
 Este vulto que miras caminante, 12.
 Excelso monte en quien sus hebras de oro, 117.
 Famoso templo cuya vista alicenta, 83.
 Filis, tu en mi tormento yo en tu ausencia?, 29.
 Flores de chipre cuyo olor suspenda, 70, 71.
 Galla no aleges a platon, alega. *Bartolomé Leonardo de Argensola*, 22.
 Haced del arbol estima, 88.
 Hazen a Dios Compañía, 147.
 Hiende el cielo con luz la nube oscura, 59.
 Hoy muestra amor el poder. *Véase*: Oy muestra.
 Ignacio invicto, i tu Xavier valiente, 150.
 Illustrissimo principe en quien pone, 122.
 La grave tumba, el funebre aparato, 113.
 Las tardas ondas presuroso aviva, 121, 134.
 La tierra que de cuentas alcansada, 58.
 Lebante el buelo mi sonora trompa, 76.
 Levanta o Betis la caveca en tanto, 118.
 * Levante el vuelo mi sonora trompa. *Véase*: Lebante.
 Lirio siempre rreal naci en medina. *D. Luis de Góngora*, 144.
 Luciente estrella aunque del recio Eolo, 69.
 Llama a su mesa Dios en vn combite, 85.
 Llegose el tiempo y la sason dichosa, 119.
 Licgue a ualladolid Registre luego. *D. Luis de Góngora*, 145.
 Menos solcito veloz salta. *D. Luis de Góngora*, 13.

- Mientras avivas la atrevida llama, 87.
 Mientras en torno con doradas bueltas, 84, 123, 135.
 Mientras la sombra de la noche obscura, 79.
 Mientras postraba de Sagunto el muro, 74.
 Mudo sea el pensar ciego el discurso, 10.
 No basto al fin aquel estrago fiero. *Hernando de Herrera*, 2.
 No en proceloso torbellino embuelto, 77.
 No sacudida en vano, 4.
 O cargas de vn prelado religioso. *Dr. Juan de Salinas*, 7.
 O quanto desengaño experimento, 124.
 Oy muestra amor el poder, 164.
 Partió la noche de su albergue occulto. *D. Juan de Jáuregui*, 27.
 Pasa el dorado sol el cristal puro, 61.
 Pleetro devoto aunque deshecho y rudo, 1.
 Poderoso señor que desde el cielo. *Duarte Frías*, 142.
 Por un yerro de cuenta no pensado, 64.
 Presaga del onor que la seguía. *D. Juan de Arguijo*, 133.
 Quando la clara refulgente aurora, 153.
 Que alegre q̄ recieves, 126.
 Que son confuso? que rumor tremendo. *Dr. Juan de Salinas*, 158.
 Que tienes q̄ contar relox molesto. *D. Francisco de Quevedo*, 125.
 Quien omtra (o Virgen) tu edificio esférico, 19.
 Quien viere la emulacion. *Juan de Ibaso Malagón*, 163.
 Quita Lais ese afeite que se azeda. *Bartolomé Leonardo de Argensola*, 23.
 Regiones transcendiendo superiores. *Pedro Gerónimo Galtero*, 156.
 Sagrada piedra en quien reserba el cielo, 56.
 Sagrado padre si en tu honor sonara, 65, 67.
 Si acaso pensamiento eudisioso, 115.
 Socorre, o gran Raymundo, a mi osadia, 154.
 Sube la fama y esparciendo el buelo, 62.
 Templo gentil que en sus grandezas muestra, 81.
 Tosigo ardiente, Adultera sin freno. *¿Dr. Juan de Salinas?*, 159.
 Vn tiempo eclipse el tiempo a la memoria, 57.
 Vato, que te maravillas, 141.
 Vertientes turbias que tan paso a paso, 72.
 Vicdo que un raro valor, 148.
 Vi tesoros aiuntados. *Marqués de Santillana*, 8.
 Ya corta el hado a su discurso el hilo, 78.
 Ya el destemplado Octubre. *Vicente Espinel*, 157.
 Ya la Corona y Lauro generoso. *D. Juan de Jáuregui*, 132.

IV. ÍNDICE GENERAL DE ATRIBUCIONES

- Alcañices, Marqués de, 9.
 Arguijo, D. Juan de, 27 bis, 60, 133.
 Espinel, Vicente, 157.
 Frías, Duarte, 142.

Galtero, Pedro Jerónimo, 155, 156.
Góngora, D. Luis de, 11, 13; 138, 139, 143, 144, 145.
Herrera, Hernando de, 2, 3.
Ibaso Malagón, Juan de, 161, 162, 163.
Jauregui, Juan de, 27, 132, 136.
Leonardo de Argensola, Bartolomé, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 137, 152.
Quevedo, D. Francisco de, 15, 24, 28, 125, 127, 128, 129, 130.
Robles, D. Juan de, 6.
Salinas, Dr. Juan de, 7, 158, 159, 160.
Santillana, Marqués de, 8.
Villamediana, Conde de, 131.

† A. Rodríguez-Moñino

University of California, Berkeley

LA FARSA DE LA FORTUNA O HADO DE DIEGO

SÁNCHEZ DE BADAJOZ Y SU SENTIDO

TRASCENDENTE

La breve *Farsa de la fortuna o hado* (290 versos) de Diego Sánchez de Badajoz¹ desconcierta por la dificultad de encuadrarla en alguna de las posibles clasificaciones de las obras de este autor. No es ni alegórico-teológica, ni profana, ni sacramental; no hay en ella alusión alguna a la festividad (Navidad, Pascua, Corpus) para la que pudo ser escrita o en que tal vez se representó; no contiene elementos históricos (ni del Antiguo ni del Nuevo Testamento) ni hagiográficos. Participa, en cambio, de la más sostenida característica del teatro de Diego Sánchez: es eminentemente doctrinaria y su objetivo es puramente didáctico.

Su factura dramática, semejante por su simplicidad a la de la *Farsa de la salutación*, es casi primitiva: un diálogo entre un Caballero y un Pastor, precedido de un introito. La intervención del Negro, con su jerga característica, y su reyerta con el Pastor, es reducida; su presencia introduce el aporte cómico indispensable en estas piezas, pero no significa nada en la marcha de la acción (casi inexistente, por otra parte), ni en el desarrollo de las ideas; es, sencillamente, un medio de entretener y aliviar el planteo puramente ideológico, conceptual, de esta estática obra.

¹ Esta *Farsa* integra la *Recopilación en metro* (Sevilla, 1554), obra única y póstuma de este autor. Las citas se hacen por la edición realizada en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, por un grupo de egresados bajo la dirección de la Sra. Profesora FRIDA WEBER DE KURLAT (Buenos Aires, 1968).

El Pastor, extrañamente, es en todo momento un personaje exento de comicidad; desde el comienzo nos lo anuncia:

Vos cuydaréys, a la he,
que vengo a heros reyír:
yo vengo más a groñír...
vs. 5-7

Y por cierto que tiene un papel de grave responsabilidad en el planteo y exposición de la problemática que le atañe.

Descartada la intervención del Negro, la *Farsa* queda reducida, como se ha dicho, a un diálogo precedido del introito característico, en el cual el Pastor plantea el problema desde el punto de vista del desheredado. Son dos las ideas claves en que se centra este introito: 1) ¿Por qué, si todos somos hijos de Dios, este colma a unos de bienes y a otros de desdichas?:

De Dios estoy esmarrido:
pues quÉl nos rigc, a la crara,
no tratarnos a la yguala
siendo tan alto y sabido.
vs. 29-32

2) ¿Por qué los malos son colmados de beneficios y los buenos de laceria?:

Y lo que peor me abucha
que auarientos y vellacos
tienen más llenos los sacos
de hazienda más que mucha,
y el triste que siempre lucha
por no dexar de her bien
véolo luchar también
con lazeria muy sonducha.
vs. 49-56

Estas dos ideas son planteadas varias veces por el Pastor a lo largo de la pieza: la primera se da en los vs. 13-48, reaparece en 110-112 y en 145-149, esta vez en boca del Negro. La segunda se desarrolla en los vs. 49-56, 165-168 y 187-192. No es esta la única farsa en que Sánchez de Badajoz pone de manifiesto estas ideas², pero en ninguna otra se presentan en forma tan sistemática.

² Cfr. *Farsa del molinero*, vs. 285-288; *F. de David*, 158-160; y muy especialmente el episodio de Job en la *F. moral*.

A los argumentos del Pastor responde el Caballero: 1) En esta vida todos sufren, ricos y pobres (vs. 129-136). 2) Nadie puede juzgar a sus semejantes: sólo Dios discierne quién es bueno y quién es malo (vs. 170-184) ³.

El Pastor ha mencionado varias veces el *hado* (vs. 9, 39, 160) cuando el Caballero replica:

Deso que dizes del hado
yo quiero desengañarte,
que Dios es el que reparte
el ser y vida y estado.
vs. 161-164

Y como el autor habla aquí por boca del Caballero, Diego Sánchez ha dado así su respuesta categóricamente cristiana y tradicionalmente medieval con respecto a la distribución de los bienes: el hado no existe; Dios es único dador. En la *Farsa moral* manifiesta la misma idea por boca de la Prudencia:

En su mano [en la de Dios] está la rrueda,
sube y baxa a quien le plazc.
vs. 1226-1227

Aquí, es evidente, se alude a la idea pagana de Fortuna, que el autor desecha, para reemplazarla con la de Providencia. La versátil diosa es sustituida por la voluntad divina, motor único.

Falta aún un paso para justificar la aparentemente arbitraria repartición de los bienes terrenos. Esta desapareja distribución, arguye el Caballero, procura nuestro bien. Dios da en el mundo a cada cual lo que conviene a su salvación: al bueno se lo castiga a veces para que así merezca mayor bien ⁴, y al malo se lo beneficia para que se enmiende, pues Dios busca la redención de los pecadores y la perseverancia de los justos (vs. 193-200); y como médico experto administra a cada enfermo la medicina que su temperamento precisa, ya dulce, ya amarga (vs. 201-208 y 241-248). De esta manera trata Diego Sánchez

³ Cfr. la misma idea en la *F. del Santissimo Sacramento*: "Tú mira y juzga tu estado, / no tomes agena guerra, / quo de quien acierta o yerra / sólo Dios tiene el juzgado" (vs. 373-376).

⁴ Cfr. en la *F. moral* la misma idea, vs. 909-919; id. *F. theologal*, 577-584 y *F. de la muerte*, 89-104. También *F. de la Natividad*, 289-293.

de conciliar la voluntad divina con la existencia del mal en el mundo.

La *Farsa* se centra ahora en lo que es la gran preocupación de Sánchez de Badajoz y la idea rectora de su teatro: la salvación del hombre; en general su producción dramática procura mostrar las armas que se han de usar contra el pecado para lograr la vida eterna. En la *Farsa de la fortuna o hado* se reitera en forma subrayada que el *bien vivir* (las buenas obras) y el *bien morir* (la muerte cristiana que asegurará el nacimiento a la vida verdadera) procurarán al hombre la conquista del cielo⁵; la carencia o posesión de los bienes del mundo es solamente un medio de que Dios se vale para redimirnos (vs. 187-190). Por esto el Pastor, convencido al fin por los argumentos del Caballero, exclama:

Ya yo entiendo bien la hystoria:
que no ay bueno ni ay mal hado,
son yr perdido o ganado
all infierno o a lla gloria.

vs. 253-256

Y es en la vida a la que se nace con la muerte corporal en la que cada cual recibirá, ya eternamente, el premio o el castigo:

...y entonces se da la suerte
a cada qual como ha hecho...⁶

vs. 261-262

No valdrán en ese momento los privilegios del mundo ni las diferencias establecidas por los hombres. Esta idea predominantemente cristiana en cuanto al valor de la conducta individual, corona la obra y se desarrolla desde el verso 249 hasta el último

⁵ Se ha aludido con frecuencia a la falta de alusiones al luteranismo en la obra de Sánchez de Badajoz, y suele mencionarse como única muestra de ello la adición a la *F. militar*, vs. 1456'-1525', con motivo de la victoria de Carlos V en Mühlberg. Esto es válido en cuanto a referencias históricas; pero la insistencia de Sánchez de Badajoz sobre el valor de las obras para la conquista de la vida eterna, es una clara toma de posición en la controversia teológica más importante entre ortodoxos y cismáticos.

⁶ Cfr. *F. militar*, vs. 1559'-1560': "de allá se guía y se da / el pege a quien lo merece"; id. Fray Alonso de la Monja: "Dios es Fortuna e Él tiene el peso, / Él da a cada uno lo que le merece" (*Cancionero de Baena*, n° 246).

(290); los tres personajes la reiteran al final, juntos, entonando el villancico y la copla en que se resumen los móviles del juicio de Dios:

...nadie fauor allí tien,
sino solo en biuir bien ⁷.

La pieza, en su extrema sencillez, está perfectamente arquitecturada desde el punto de vista del desarrollo polémico de las ideas: a la exposición de las razones en controversia, sigue una progresión de matizados argumentos que lleva a la tesis final, por todos admitida. Esta tesis es, simplemente, el consuelo que el cristianismo ofrece a los desheredados. El autor está firmemente ubicado en esta actitud, y su *Farsa* se adscribe, por su contenido y por su planteo expositivo, a la literatura de consolación, rama de la didáctica.

En la trama principal de la pieza que consiste, como se ha visto, en oponer el concepto judeo-cristiano (Dios, único hacedor y único dador) al pagano (la Fortuna) en lo que respecta a la distribución de los bienes terrenos, se han entretendido otras motivaciones comunes al teatro de Sánchez de Badajoz, pero secundarias siempre desde el punto de vista de la intención última del autor: la crítica social, la armonía de clases dentro de la sociedad, los deberes de los cristianos para con el prójimo, la exteriorización en las prácticas religiosas, la crítica a la gente de clerecía, muy restringida en esta pieza (apenas cuatro versos en boca del Negro [269-272], que promete el infierno para "abares y sacritán / si bibe bida beyacos"). La virulencia con que el autor se expresa al tratar algunos de estos temas ha llevado a los críticos en general a interpretaciones no del todo justas.

⁷ El tema del *vivir bien* (obrar bien) como llave para la salvación eterna, es de larga tradición y se da aun hoy en la poesía popular y anónima de la Argentina. Cfr. JUAN ALFONSO CARRIZO, *Cancionero popular de La Rioja*, Buenos Aires, 1942, n° 239 y Juan Álvarez Gato, *Cancionero castellano del siglo XV*, ed. FOULCHÉ-DELBOSC, tomo I, n° 124. La *Farsa del Mundo y moral* de Fernán López de Yanguas, que se ha pretendido emparentar con la *F. moral* de Sánchez de Badajoz, dice en su copla final: "Ganemos en este suelo, / con arte de bien vivir, / cómo podamos subir / sin impedimento al Cielo.", vs. 860-863, *Clás. Cast.*, p. 73.

J. López Prudencio no ha comprendido el alcance de la pieza, a la que considera un paso en que los personajes debaten sobre la cuestión de ricos y pobres, y agrega que el título no parece justificado, pues no se habla de tales hados en el curso de la obra y algo apenas en el introito (p. 212) ⁸. López Prudencio ha dirigido su atención a la crítica social, secundaria como hemos dicho, aclarando que Sánchez de Badajoz no se muestra “un rebelde a la moderna” sino un juez imparcial. También D. V. Barrantes alude solamente al tono de agria crítica social en la que el Pastor “sustenta la parte democrática, asomándose tal vez con tendencia erasmiana a las honduras teológicas” ⁹. Para Américo Castro la pieza trasunta el desalentado vivir de los judeo-españoles que “habían estado sostenidos, en muchas ocasiones, por los vaticinios astrológicos o bíblicos de quienes les auguraban mejoras para su situación, que comenzaba a ser desesperada en el siglo XV” ¹⁰.

a) *Una fuente inmediata: Boecio.*

El conocimiento de la fuente directa de esta *Farsa* ayudará a aclarar la intención de nuestro autor. Esta fuente es *La consolación de la Filosofía* de Boecio, especialmente la prosa 6 del Libro IV. No es posible afirmar con absoluta certeza si Sánchez de Badajoz manejó el original latino o alguna traducción española. De las traducciones en romance castellano debió de tener a mano la de Fray Alberto de Agnayo (Sevilla, 1518), la más leída en su tiempo, aunque hubo otras anteriores, pero de difusión mucho más restringida. La de Aguayo, a la que María Rosa Lida de Malkiel califica de “exquisita versión” y donde, considera, “la huella de la lengua de Mena es notoria” ¹¹, tuvo gran éxito y alcanzó en pocos años varias reediciones.

⁸ *Diego Sánchez de Badajoz. Estudio crítico, biográfico y bibliográfico.* Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1915. Para la *F. de la fortuna o hado*, pp. 209-212.

⁹ En su edición de la *Recopilación en metro*, Libros de antaño, vols. XI y XII, Madrid, 1882-1886, tomo II, p. 400.

¹⁰ “Perspectiva de la novela picaresca”, en su *Hacia Cervantes*, 2ª ed., Madrid, 1960, p. 130.

¹¹ *Juan de Mena poeta del prerrenacimiento español*, México, 1950, p. 28. n. 18 y p. 281, n. 61, respectivamente.

Siendo el tema de Fortuna el predominante en la obra de Boecio, las palabras *hado* y *fortuna*, que tanto desconcertaban a López Prudencio, están prodigadas en el original y por ende en la traducción mencionada. La pareja de vocablos *hado* y *fortuna* no se encuentra como tal en Boecio, pero sí en el título puesto por Aguayo al metro 4 del Libro I, que reza: "Qué sea hado y fortuna dicese en el cuarto y quinto libro".

Si bien para Boecio *hado* y *fortuna* (esta en su significación trascendente de Providencia) son cosas perfectamente diferenciadas, "...nam providentia est ipsa illa divina ratio in summo omnium principe constituta, quae cuncta disponit; fatum vero inhaerens rebus mobilibus dispositio, quam providentia suis quaeque nectit ordinibus"¹², para Sánchez de Badajoz, como en general para los escritores medievales, la diferencia no parece ser tan clara; si en el título de la *Farsa* se presentan los términos como sinónimos (*fortuna o hado*), el uso de la conjunción negativa *ni* pareciera establecer ciertas diferencias en los siguientes versos:

...que no es fortuna ni es hado
ventura ni desventuras¹³.
vs. 39-40

Lo que hay que dejar claramente establecido es que en Sánchez de Badajoz no aparece la idea de Fortuna con la connotación de divinidad dispensadora de bienes y males, excepto en los vs. 1226-27 de la *Farsa moral* ya citados, en los que la mención de la rueda rememora el origen pagano de la idea; pero fuera de este caso, la palabra está desprovista siempre de connotación grecolatina. Pese a la vacilación semántica que la conjunción *ni*, como hemos dicho, pareciera establecer, no surge en ningún momento una neta diferencia de acepción. Pareciera más bien que

¹² Se cita por la edición bilingüe de Classiques Garnier, con introducción y notas de Aristide Bocognano, Paris, s/f. La cita corresponde al Libro IV, prosa 6, p. 190.

¹³ Cfr. Gaspar de Baeca, traducción de *Elogios o vidas breves* de Paulo Jovio (Granada, 1568): "Hado y fortuna son palabras que se usan sin que el que las dize dexede de entender que no ay fortuna ni hado, sino que todo se gobierna por la infinita providencia y voluntad de Dios nuestro señor." Tomamos la cita de M. ROMERA NAVARRO, *HE*, XV (1947), 398.

hado y *fortuna* son para Diego Sánchez sinónimos¹⁴. Solo dos veces menciona la *fortuna*; el *hado* es mencionado seis veces, con la indudable connotación de 'suerte', 'acaecimientos más o menos inevitables por imposición de una causa oculta'. Santo Tomás de Aquino, igual que Boecio y los filósofos cristianos, acepta el *hado* con este mismo sentido, reconociendo que la causa oculta es la Providencia¹⁵, pero señala que los santos doctores rehúsan usar esa palabra para no favorecer a los que abusan de ella queriendo significar cierta virtud de los astros según su posición. A corregir esta falsa interpretación va dirigida también la *Farsa de la fortuna o hado*, pues el Pastor dice:

Porque reñego del hado,
de pranctorios y sinos,
matematos y adeninos
que me han puesto en tal estado.

vs. 9-12

Diego Sánchez asume, de esta manera, el papel de los moralistas de su tiempo con respecto al tema astrológico del *hado*.

En Boecio, la Filosofía consuela al autor de las arbitrariedades de Fortuna, instruyéndolo en la noción de una Providencia ordenadora, capaz de conciliarse con el libre albedrío. Aun cuando en Boecio no hay alusión alguna a los dogmas cristianos, su síntesis es aceptada por el cristianismo. Santo Tomás cita a Boecio desde el artículo 1º de la cuestión 116, ya mencionada, y repite, sometiéndolos a la rigidez escolástica, sus argumentos. De esta manera, el tratamiento boeciano del tema de Fortuna entra en el campo teológico y se convierte en un lugar común que

¹⁴ Cfr. FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA, "Sobre la Fortuna y el Hado en la literatura pastoril", *BRAB*, XXVI (1947), 431-442, donde se señalan los distintos contenidos semánticos que las palabras *hado* y *fortuna* tienen en algunos escritores del siglo XVI. Cfr. también AMÉRICO CASTRO, *El pensamiento de Cervantes*, pp. 337-342; y para un estudio amplio del tema desde la literatura medieval hasta Calderón véase OTIS H. GREEN, *Spain and the Western Tradition*, vol. II, Wisconsin, 1964, cap. VII "Fortune and Fate", pp. 279-337. Como nuestro propósito no es el tratamiento del tema de Fortuna en la literatura española, no relacionaremos la *F. de la fortuna o hado* con otras obras españolas sobre el tema.

¹⁵ *Summa*, cuestión 116 de la Primera parte, *De fato*, ed. de la BAC, Madrid, 1959, tomo 3, pp. 1010 ss.: "Sic ergo est manifestum quod fatum est in ipsis causis creatis, in quantum sunt ordinatae a Deo ad effectus produccndos" (Respuesta al artículo 2º).

trasciende el plano exclusivamente religioso y filosófico para verse en el literario¹⁶. De donde resulta que Sánchez de Badajoz, al escogerlo, no se ha salido del terreno de sus predilecciones, el teológico, aunque esta vez no haya recurrido a la alegoría, como acostumbra; quizá la sencillez del asunto y la familiaridad de las ideas expuestas, fáciles de captar por sí mismas, hacían innecesaria su corporización para presentarlas de manera inteligible y eficaz desde el punto de vista catequístico.

Aun cuando las ideas de Boecio hubiesen trascendido el plano filosófico para convertirse en lugares comunes, Sánchez de Badajoz ha seguido directamente la *Consolación* tanto en el planteo como en la exposición del problema. Analizaremos ahora la fuente con el fin de establecer las evidencias del indudable parentesco.

La fuente de nuestra *Farsa* es, como hemos dicho, el libro IV, prosas 5 y 6 (especialmente esta última). En el título puesto por Aguayo al libro IV se lee, entre otras cosas: "Da causa por qué Nuestro Señor da indiferentemente bienes y males a malos y buenos". Y en la prosa 1 de dicho libro dice Boecio: "Sed ea ipsa est vel maxima nostri causa maeroris, quod, cum rerum bonus rector existat, vel esse omnino mala possint vel impunita praetereant... At huic aliud maius adiungitur; nam imperante florenteque nequitia virtus non solum praemiis caret, et in locum facinorum supplicia luit"¹⁷. Aguayo traduce: "Y es la causa principal de la tristeza que tengo que, siendo Dios sumo bien que rige todas las cosas, ¿por qué sufre tantos males? El puesto que los permita, ¿por qué pasan sin castigo?... El aun otra cosa peor veo que pasa en el mundo. Veo que son poderosos los malos y prosperados y veo a los virtuosos, no solo sin galardón, mas sujetos y hollados de los que son criminosos, y recibir

¹⁶ Las ideas de Boecio al respecto tampoco son originales. Casi todas son lugares comunes; su esfuerzo personal debe cifrarse en la síntesis pagano-cristiana y en las modificaciones impresas al pensamiento antiguo. Está en el límite entre antigüedad y cristianismo; por ello sus críticos le han considerado "el último romano" o "el primer escolástico". En su obra se escuchan las voces de Plotino y Epicuro, Aristóteles y Séneca; pero su gran inspirador es Platón.

¹⁷ Op. cit., p. 154.

los trabajos que solamente se deben a las personas malvadas”¹⁸.

En la tan dúctil traducción resalta, además del sentido dramático y más convencional que le imprimen las interrogaciones, la sustitución de *bonus rector* por *Dios*¹⁹. La misma idea está expresada en la *Farsa* que nos ocupa, por boca del Pastor:

Y lo peor que me abucha
que auarientos y vellacos
tienen más llenos los sacos
de hazienda más que mucha,
y el triste que siempre lucha
por no dexar de her bien
véolo luchar también
con lazeria muy sonducha.

vs. 49-56

Y más adelante:

No, que diez mil hemos visto
bien morir y bien vivir
y jamás poder salir
de cien mil persecuciones,
y otros, vellacos ladrones,
ricachos hasta morir.

vs. 187-192

En la prosa 5 del Libro IV se vuelve al asunto, haciendo hincapié en el hecho de que este trastrueque no lo provocan los casos fortuitos (el hado) sino Dios. Dice Boecio a la Filosofía: “Cur haec igitur versa vice mutantur scelerumque supplicia bonos premant, praemia virtutum mali rapiant, vehementer ammiror, quaeque tam iniustae confusionis ratio videatur, ex te scire desidero. Minus ctenim mirarer, si misceri omnia fortuitis casibus crederem. Nunc stuporem meum deus rector exaggerat”²⁰. Y Diego Sánchez:

¹⁸ P. 131 de la traducción de Aguayo en la edición del Padre Luis G. ALONSO GERRERO, Buenos Aires, Austral, 2ª ed., 1946. Se cita siempre por esta edición.

¹⁹ Aguayo, en el “Argumento en todo el libro” justifica la elasticidad de su versión: “Helo vuelto de latín en castellano, no palabra de palabra, mas sentencia de sentencia; no tirando alguna suya ni poniendo cosa mía; porque en trasladar los libros no se han de dar las palabras por cuenta, mas las sentencias por peso” (pp. 43-44). También traduce por *Dios* las expresiones *conditor* y *sator*.

²⁰ Op. cit., p. 186. Aguayo traduce: “Pues esto, ¿por qué se trueca y sufren los virtuosos las penas de los malvados, y los criminosos llevan el

De Dios estoy esmarrido:
 pues qué nos rige, a la crara,
 no tratarnos a la yguala
 siendo tan alto y sabido.

Siendo todos sus criaturas
 ay mil hombres y mugeres
 que rebientan de prazeres
 y otros de mil amarguras,...

vs. 29-36

Dios es, pues, quien distribuye bienes y males sin tener en cuenta los merecimientos de los hombres; y en verdad, a causa de nuestra ignorancia, este orden nos causa estupor. Dice la Filosofía a Boecio: "...sed tu quamvis causam tantae dispositionis ignores, tamen, quoniam bonus mundum rector temperat, recte fieri cuncta ne dubites."²¹ Aguayo traduce: "...pues aunque ignores la causa de tan gran disposición como es la del universo, no dudas todas las cosas andar muy bien ordenadas, pues sabes que quien las rige es perfectamente bueno."²² Y Diego Sánchez:

...y después las Escrituras
 dizen que es bien ordenado...

vs. 37-38

Aunque el testimonio aducido es la Biblia, no la *Consolación*, la idea es, evidentemente, la misma. Obsérvese de paso que el autor adopta la expresión *bien ordenadas* del traductor.

Tanto Boecio como el Pastor reiteran muchas veces esta misma cuestión:

Pues, ¿cómo es Dios descuydado,
 que si tiene pan y palos
 el pan reparte a los malos
 y a los buenos el cuydado?

vs. 165-168

La respuesta es en ambos casos la misma, ya en boca de la Filosofía, ya en boca del Caballero:

galardón de los buenos? Pues desto me maravillo y deseo que me digas qué causa puede causar tan injusta confusión. Muy menos me espantaría si fuese regido el mundo de los casos contingentes. E acreciéntase mi espanto viendo que el gobernador de las cosas deste mundo es Dios todopoderoso" (p. 148).

²¹ Op. cit., p. 186. Las palabras *rector* y *condictor* con que frecuentemente Boecio nombra a Dios, procuran la imagen de un Ser organizador, ordenador.

²² Op. cit., p. 148.

Filosofía: "Num igitur ea mentis integritate homines degunt, ut, quos probos improbosve censuerunt, eos quoque, uti existimant, esse necesse sit? Atqui in hoc hominum indicia depugnant et, quos alii praemio, alii supplicio dignos arbitrantur." ²³

Cauallero ... ¿tú no ves que no sabemos
 cuáles son malos ni buenos
 para ver lo que merecen?

 Pero, ¿qué sabes, hermano,
 si el que agora está doliente
 la divina ciencia siente
 que ha de tornar a ser sano?
 ¿Y el que agora es muy christiano,
 ya que supieses quién es,
 si fenescen, al reués?:
 sábelo Dios soberano.
 vs. 170-184

De inmediato, el símil del médico que administra la medicina según la complejión del enfermo, de la misma manera que Dios da a cada uno lo que necesita para su salvación.

Filosofía: "Non enim dissimile est miraculum nescienti, cur sanis corporibus his quidem dulcia, illis vero amara conveniant, cur aegri etiam quidam lenibus, quidam vero acribus adiuventur. At hoc medicus, qui sanitatis ipsius atque aegritudinis modum temperamentumque dinoscit, minime miratur. Quid vero aliud animorum salus videtur esse quam probitas, quid aegritudo quam vitia, quis autem alius vel servator bonorum vel malorum depulsor quam rector ac mediator mentium deus? Qui cum ex alta providentiae specula respexit, quid unicuique conveniat, agnoscit et, quod convenire novit, accomodat." ²⁴

²³ Op. cit., Libro IV, prosa 6, pp. 194-196. Aguayo traduce: "¿Tienen todos los que juzgan tan excelente juicio que los que ellos sentenciaron por buenos o criminosos de necesidad se siga ser así como lo piensan? Pues por esto contradicen unos juicios a otros, porque los que dicen unos que merecen galardón, otros afirman que no, sino que merecen pena" (p. 153).

²⁴ Op. cit., Libro IV, prosa 6, p. 196. Aguayo traduce: "Mucho se suele espantar la persona que no sabe, viendo que a unas personas convienen cosas amargas, a otras cosas sabrosas; e viendo que a unos enfermos le aprovecha lo dulce, a otros las cosas agras. Mas el médico, que sabe conoecer la enfermedad y calidad y remedio, no se maravilla desto. ¿Hay otra salud del alma sino sola la virtud? ¿Tiene otra enfermedad, sino los propios pecados? ¿Quién restaura las virtudes y desecha los pecados sino solo Dios,

Cauallero El médico, quando cura,
 porque entiende los humores,
 vnos cura con dulçores
 y otros con gran amargura:
 Dios sabe nuestra natura,
 y para sanar a todos
 cura por diuersos modos
 con amargura y dulçura.
 vs. 201-208

¿Y qué es lo que conviene a cada cual según “nuestra natura”?:
 “Aliis mixta quaedam pro animorum qualitate distribuit, quos-
 dam remordet, ne longa felicitate luxurient, alios duris sinit
 agitari, ut virtutes animi patientiae usu atque exercitatione con-
 firmant.”²⁵ Y a los malos: “In qua re illud etiam dispensari
 credo, quod est forsitan alicuius tam praeceps atque importuna
 natura, ut eum in scelera potius exacerbare possit rei familiaris
 inopia; huius morbo providentia collatae pecuniae remedio mede-
 tur. Hic foedatam probri conscientiam spectans et se cum for-
 tuna sua comparans forsitan pertimescit, ne, cuius ei iucundus
 usus est, sit tristis amissio; mutabit igitur mores ac, dum fortu-
 nam metuit amittere, nequitiam derelinquit.”²⁶ Y Sánchez de
 Badajoz:

Hermano, deues saber
 que al bueno que tien lazeria
 dáscle para materia
 de mayor bien merecer,
 y al malo se da, a mi ver,

que es médico y gobernador de las almas que crió? Que como mira a los
 hombres desde la torre infinita de su alta providencia, conoce sin enga-
 ñarse lo que conviene a cualquiera, y después de conocido dale lo más pro-
 vechoso” (pp. 153-154).

²⁵ Op. cit., p. 198. Traducción de Aguayo: “A otros da mal y bien,
 uno con otro mezclado, según conoce que cumple a la calidad del alma; a
 otros suele morder por que la larga abonanza no los haga descuidados; a
 otros aguijonea por que el uso y ejercicio del sufrimiento presente los con-
 fine en las virtudes” (p. 154).

²⁶ Op. cit., p. 200. Traducción: “También creo que se ordenan los bie-
 nes dados al malo por estorballe más males; porque puede ser alguno de
 tan mala condición y tales inclinaciones, que si tuviese pobreza, cometería
 mil malos por desechalla de sí. Pues la suma Providencia sana esta enfer-
 medad con remedio de dinero. Otro siente la conciencia estar llena de pecados,
 y mira por otra parte los muchos bienes que tiene y teme perder con
 pena lo que con gozo posee; este enmendará la vida, e, temiendo de perder
 la prosperidad que tiene, dejará las malas obras” (p. 155).

el bien para que se emiende,
 porque sólo Dios entiende
 la vena que ha de romper.

vs. 193-200

Todo queda, pues, aclarado a la luz del plan divino: Dios busca indefectiblemente nuestro bien; aun la desventura es prueba de su amor: "Hoc tantum perspexisse sufficiat, quod naturarum omnium proditor deus idem ad bonum dirigens cuncta disponat dumque ea, quae protulit in sui similitudinem retinere festinat, malum omne de rei publicae suae terminis per fatalis seriem necessitatis eliminet." ²⁷ En Diego Sánchez:

...que, pues nos tien tanto amor,
 al hidalgo ni al villano
 no puede dar de su mano
 son lo que le está mejor;
 quien tien trabajo y dolor,
 pues sabe que Dios lo da,
 sepa que mejor le está
 que ser rico y gran señor.

vs. 241-248

San Pablo había dicho: "Nos gloriamos hasta en las tribulaciones, sabiendo que la tribulación engendra la paciencia; la paciencia, virtud probada; la virtud probada, esperanza; y la esperanza no falla, porque el amor de Dios ha sido derramado en nuestros corazones por el Espíritu Santo que nos ha sido dado." ²⁸

La *Farsa*, como hemos dicho, se corona con la idea de la justicia verdadera más allá de la vida terrena, concepto que no aparece en Boecio, y que constituye la esperanza, la consolación que el cristianismo ofrece a los pobres y desheredados.

b) *Una reminiscencia bíblica.*

Muy raramente Diego Sánchez menciona las fuentes de su pensamiento. En esta *Farsa*, sin embargo, da un testimonio:

²⁷ Op. cit., p. 202. Traducción: "...pues bástete haber oído que Dios, de quien procedió toda la naturaleza, dispone todas las cosas enderezadas al bien. E quicricido conservar en su propia semejanza todo aquello que crió, destierra de todo el mundo, que es su reino do preside, todos los males que hay, con la gran necesidad y orden que el hado tienc..." (p. 156).

²⁸ *Romanos*, 5, 3-5.

...y después las Escrituras
dizen que es bien ordenado...
vs. 37-38

Creemos que alude al *Libro de Job*, fuente también de un episodio de la *Farsa moral*; de *Job* derivan probablemente las quejas del Pastor contra Dios, ausentes en Boecio.

La idea bíblica de que Dios premia terrenalmente a los buenos y castiga a los malos, presente en la historia del pueblo de Israel y en sus sucesivas cautividades, y cantada tantas veces por el Salmista²⁹, da lugar, tardíamente, a otra tesis: Dios administra, según su plan divino, los bienes y los males; esta distribución no tiene relación directa con la conducta de los hombres. Esta tesis está presente en los *Libros sapienciales*, especialmente en el *Libro de Job*, en el que se advierte la concepción anterior en los discursos de Elifaz, Baldad y Sofar, y la nueva en las impresiones y afirmaciones de inocencia del patriarca, en el discurso de Elihu y, finalmente, en la restitución por Yahvéh de los bienes perdidos.

Job se queja amargamente ante Dios a quien acusa de regir el mundo de la injusticia:

Abundant tabernacula praedonum,
et audacter provocant Deum,
cum ipse dederit omnia in manus eorum.
.....
Quis ignorat quod omnia haec manus
Domine fecerit?

12, 6-9

Es este el mismo espíritu que anima las palabras del Pastor:

De Dios estoy esmarrido:
pues qué! nos rige, a la crara,
no tratarnos a la yguala
siendo tan alto y sabido.
Siendo todos sus criaturas
ay mil hombres y mugeres
que rebicntan de prazeres
y otros de mil amarguras...

vs. 29-36

²⁹ Cfr. también como ejemplos, *Deuteronomio*, 28 y *Levítico*, 26.

La idea de la igualdad de los hombres ante Dios, aquí visible, no en *Job*, es, por cierto, un aporte de nuestro autor. Siempre que el Pastor alude a la distribución de los bienes, aparece esa consideración cuyos alcances van más allá o más acá de la mera alusión a la condición de hijos de Dios, y pareciera desahogarse en ella una íntima angustia³⁰; pero lejos de ofrecer rebeldías y soluciones, trata de encuadrar esa injusticia en un orden divino que se sobrepone, obvio es decirlo, al social.

En las imprecaciones de *Job*, la idea preponderante es: ¿Por qué sufre el justo? Y también: ¿Por qué, si Dios es justo, ha ordenado el infortunio del justo? Por supuesto que está totalmente ausente el concepto pagano de hado o fortuna. Sánchez de Badajoz piensa exactamente lo mismo, como se ve a través de los versos tantas veces citados (37-40). En el discurso del joven Eliú, además de acusar a *Job* de presunción y soberbia al pretender escrutar los designios divinos, se sienta una tesis importante: el dolor no es castigo sino purificación, una manera de hacerse acepto a Dios:

Eripiet de angustia sua pauperem
et revelabit in tribulatione aurem eius.

36, 15

Yahvéh, “desde el seno de la tempestad”, dará a *Job* la suprema lección: Dios es infinitamente sabio y omnipotente; ¿quién se atreverá a escrutar sus designios y a juzgar sus obras? Y ante el acto de humildad de *Job* (“Ideiroo ipse me reprehendo / et ago poenitentiam in favilla et cinere”, 42, 6) lo restituye a su estado dichoso.

El *Libro de Job* funda su grandeza en este nuevo concepto: los males que el hombre sufre en el mundo no tienen valor punitivo sino purificador; Dios es quien los administra de acuerdo con sus impenetrables designios. Pero es en el Nuevo Testamento donde hallaremos la justificación del sufrimiento humano, y la

³⁰ Cfr. en la misma *Farsa* vs. 20, 45-48, 111-112, y en boca del Negro 145-149. También en la *F. de Moysén*, 265-268; *F. theological*, 1025-1027; *F. de la salvación*, 84-89; *F. de Isaac*, 371-380.

tesis de que el premio y el castigo merecidos se hallarán después de la muerte, en la vida eterna.

e) *Conclusiones.*

Si bien el *Libro de Job* aporta la amarga queja contra Dios que varias veces acude a los labios del Pastor, parece evidente que *De consolatione Philosophiae* es la fuente del pensamiento de nuestro autor sobre hado y providencia. Lo prueban las coincidencias en el planteo de los problemas contingentes, la forma dialogada, en la que el Pastor asume siempre los argumentos de Boecio prisionero y el Caballero los de la Filosofía; la finalidad de la pieza, que la adscribe a la literatura de consolación. Diego Sánchez intensifica fervorosamente la tesis esbozada en Boecio, y aceptada por todos los personajes: el buen vivir asegura la bienaventuranza; nada importan los bienes terrenos, "porque, en fin, todo es escoria" (v. 252).

A la luz de este análisis parece disiparse la idea de un Diego Sánchez defensor de la justicia social y preocupado principalmente por la cuestión de pobres y ricos, aun cuando no deba ignorarse que, en cierta medida, esta pieza puede adscribirse también a la literatura de protesta. Si bien las quejas de los desheredados son frecuentes en su teatro (especialmente en esta *Farsa*), nada nos autoriza a pensar que el autor habla por boca de esos personajes, cuyos argumentos se brinda a reproducir, a veces con ardor, pero no a defender. Lo que Sánchez de Badajoz defiende es el estatismo de la sociedad, la existencia de los diversos niveles tanto sociales como económicos. En la *Farsa de la fortuna o hado* es evidente que el autor, al asumir el papel de la Filosofía consoladora, habla por boca del Caballero. Para él, en una sociedad bien constituida "ay cabeza y cuerpo y pies / y el menor sirve al mayor" (vs. 103-104), como dice el Caballero. En la *Farsa de la muerte* es aún más terminante; dice el Pastor:

Haz el diablo lla presa
en grandes porque se ciegan
y en chicos porque refiegan
de uerse hechos su mesa.

vs. 61-64

Es decir, la disconformidad con el lugar que la Providencia ha asignado a cada uno en el rígido status social es una trampa del demonio. El concepto del "soy quien soy", en cuya observancia el español de entonces encuentra su lugar en la sociedad³¹ no tiene excepción en Diego Sánchez. Lo que sí se resiste a admitir es la hipocresía de sus hermanos de fe que han olvidado los deberes para con Dios y el prójimo. Pero en ningún momento ha pasado por su cabeza la idea de la igualdad de los hombres en este mísero mundo; solo serán iguales ante Dios, en el supremo tribunal que ha de juzgarlos; porque como dice la copla que cierra la *Farsa*:

En el fin de los mortales
el pobre y el abundoso,
el chico y el poderoso
al juzgar quedan yguales...
vs. 284-287

Y en esto estriba el supremo y único consuelo.

Es digno de notar que es esta la única farsa de este autor en que aparece el personaje prototípico del Caballero. ¿Por qué no un clérigo o un fraile por cuya cuenta corriese, como de costumbre, la parte doctrinal? ¿Qué última intención se oculta tras el hecho, al parecer insignificante, de poner en boca de un miembro de determinada clase social y económica una serie de argumentos? Volvamos a los versos 103-104 en boca del Caballero:

...que ay cabeça y cuerpo y pics
y el menor sirue al mayor.

No podemos dejar de recordar el viejo apólogo del cuerpo y los miembros, con el que, según testimonio de Pisón³², Menenio Agripa redujo a los plebeyos sublevados en el monte Sacro seis siglos antes de Cristo. Y viene a nuestra memoria que Fray Antonio de Guevara alude al mismo apólogo, en defensa justamente de la clase de los caballeros, en carta dirigida al jefe de los

³¹ Cfr. LEO SPITZER, "Soy quien soy", *NRFH*, I (1947), 113-127. En realidad la expresión atañe a todos los miembros de la sociedad y alude a los derechos y obligaciones inherentes a cada estado. Cfr. Calderón de la Barca, *El alcalde de Zalamea*, I, vs. 869-871.

³² TITO LIVIO, *Décadas*, II, 32,3.

comuneros, don Juan de Padilla: "También, señor, os dije que me parecía gran vanidad y no pequeña liviandad lo que se practicava en aquella Junta, y lo que pedían los plebeyos de la república, es a saber, que en Castilla todos contribuyesen, todos fuesen iguales, todos pechasen, y que a manera de señorías de Italia se gobernasen; lo cual es escándalo oírlo y blasfemia el decirlo, porque así como es imposible gobernarse el cuerpo sin brazos, así es imposible sustentarse Castilla sin caballeros."³³

Si pensamos que Badajoz fue zona comunera, ¿no será esta *Farsa* una toma de posición de Sánchez de Badajoz a favor de los intereses del poder real? Pero intentar dilucidar este problema nos llevaría muy lejos de los objetivos de este trabajo.

CELINA SABOR DE CORTAZAR

³³ Cfr. *Libro primero de las Epístolas familiares*, Madrid, Real Academia Española, 1950, tomo 1, p. 305. Las *Epístolas familiares* se editaron por primera vez en Valladolid, 1542. San Pablo recurrió varias veces al mismo símil para referirse a la armonía y jerarquización del cuerpo místico. Cfr. especialmente *Primera Epístola a los Corintios*, 12, 12-30.

SOBRE EL PORTUGUESISMO DE DIEGO SÁNCHEZ DE
BADAJOZ. EL PORTUGUÉS HABLADO EN FARSAS
ESPAÑOLAS DEL SIGLO XVI *

La lengua en que se expresan los portugueses de estas escenas crea un nuevo orden de problemas, que no se corresponden con los planteados por los otros aspectos analizados en el estudio indicado en nota. A medida que avanza el siglo y las escenas se hacen más complejas el portugués en que se expresan los personajes se va destiñendo: parecería que los autores se desentendieran de la posibilidad de matizar, enriquecer y obtener nuevos recursos de la lengua, y se interesan en cambio por elementos significativos de la personalidad y la psicología del personaje que permiten el despliegue de una comicidad más accesible, pero ello puede ser también consecuencia de otro rasgo de ese tipo de escenas, que analizaremos a continuación.

Indudablemente Torres Naharro dio la pauta de la lengua hablada por el portugués, puesto que ciertas voces y expresiones que en él aparecen se van repitiendo a lo largo del siglo: *pan-*

* La primera parte de este trabajo "Portugueses en farsas españolas del siglo XVI" se publica en el Homenaje de los amigos y discípulos del prof. William Fichter, Brown University, 1970. Se toman en cuenta las siguientes obras: Bartolomé de Torres Naharro, *Tinellaria*; Diego Sánchez de Badajoz, *Farsa de David*; Diego de Negueruela, *Ardamisa*; Micael de Carvajal y Luis Hurtado de Toledo, *Las cortes de la muerte*; Antonio de Salaya, *Farsa; Auto de San Cristóbal, Auto del hijo pródigo, Farsa de los lenguajes*; Alonso de la Vega, *Comedia de la duquesa de la Rosa; Comedia Fenisa*; Juan de Timoneda, *Farsas Paliana y Rosalina, Comedia Aurelia*. Para el problema de cronología y las ediciones citadas, cfr. dicho artículo. El presente trabajo forma parte de los estudios que se realizan en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" con subsidio del Fondo Especial para la Investigación Científica (Universidad de Buenos Aires).

cada, ollar (sobre todo en la forma de imperativo *ollay*), *brincar, zumbar, cabrón, marraons, porco*, un par de términos escatológicos y el juramento *voto a o corpo de Deus*. Es cierto que estas voces forman parte del vocabulario corriente del portugués hablado en la época pero hay que tener en cuenta tanto exclusiones como inclusiones. En los pocos versos de cada una de las escenas de portugués¹ aparecen *siempre* unas *mismas* palabras que encontramos en cualquier obra portuguesa, pero no con tal frecuencia que no se puedan decir unas docenas de versos sin incluirlas. Por otra parte, en la lengua de los negros, que en algunos autores ofrece indudables vestigios portugueses² también aparecen palabras “caracterizadoras”³, pero las coincidencias son mínimas: no hay imitador de los negros de Rodrigo de Reinosa que no use *deitar* ‘echar, arrojar, lanzar’, que en cambio no aparece ni una sola vez en las escenas de portugués. Lo que interesa es dar impresión de portugués: no preocupa la fidelidad o la precisión o el hacer gala del conocimiento de una lengua extranjera, sino la presencia, tampoco sistemática, de unos pocos rasgos muy característicos.

En la *Ardamisa* de Diego de Negueruela reaparecen *ollay, pancada, porco, marrano, raboso* (inspirado en *de longo rabo*) aplicados en las dos obras a los castellanos; aparecen *fidalgo, ratiño*; se repiten los términos excrementicios, a veces con ligeras variantes; “voto a o corpo de Deus” se descompone en *corpo de Deus* y *voto a Deus*, y aparece *do a o demo*, fórmulas que se repiten en la *Farsa* de Salaya, en las *Cortes de la muerte*, en la *Comedia...* de Alonso de la Vega; la *Farsa* de Salaya repite *ollay, pancada, cabrón, ratiño*; en las *Cortes*, el vocabulario tipificador se limita a *ollay, fidalgo, zumbar* y se nota también el

¹ En general las escenas son breves: *Tinellaria*, 28 vs.; *Farsa de David*, 65; *Coloquio de Fenisa*, 48; *Auto de S. Cristóbal*, 54; *Farsa de los Lenguajes*, 28; *Auto del hijo pródigo*, 67; la *Ardamisa*, más de 100 vs. y solo las *Cortes de la muerte* llega a los 230 vs.

² Cfr. “Sobre el negro como tipo cómico en el teatro español del siglo XVI”, *EPH*, XVII (1963), 380-391, esp. 387 s.

³ Para la utilización preferencial de ciertas voces en determinados personajes, cfr. PAUL TEYSSIER, *La langue de Gil Vicente*, Paris, 1959, pp. 209 ss., especialmente el cuadro estadístico de la p. 219.

comienzo de limitación en el lenguaje, por la utilización de *voto a Deus* (repetido 5 veces en pocos versos) y *do a demo*. En estas tres obras como en la *Farsa de David*, de Diego Sánchez de Badajoz pero no en *Tinellaria, seboso*⁴. De las tres obras del Códice de Autos Viejos, *Auto de San Cristóbal*, *Farsa de los lenguajes* y *Auto del hijo pródigo* sólo este ofrece en su lengua, por lo demás tan descolorida como la de los otros dos, *porco, ollar, do a o demo*, en medio de formas tan castellanizadas como *perrada, arreos* (el portugués sería *arreio*), *mia vida*, etc.

La deformación del castellano para darle un barniz o aspecto portugués es también característica de las obras compuestas más bien hacia 1560: en la *Comedia de la duquesa de la Rosa*, el portugués que se usa es del tipo "Chamay, non seja el demo", y similar pero con los portuguesismos caracterizadores, en las tres de Timoneda: *zumbar, ollar, fidalgo, parvo*; con *boto a Deus, boto a demo* en la *Aurelia* y este último también en la *Rosalina*. Desde Torres Naharro la nota excrementicia, aunque con variantes, recurre, en casi todos los que la emplean, a una misma palabra y sus derivados. Nada mejor, como señal de la existencia de un vocabulario convencional del portugués, paralelo a una tópica convencional, surgido todo ello de las farsas del siglo XVI, que la Letrilla IV de Góngora⁵. Se trata de un villancico de Navidad en el que la fanfarronería y pretensiones de nobleza del personaje se manifiestan en el deseo de dar carácter portugués al nacimiento de Jesús. Este "Afonso Correa" usa *castejao* (con la misma grafía de la *Farsa...* de Antonio de Salaya, entre otras), *zumbar, pancada* y *cam* como Torres Naharro y varios de sus imitadores; *do a o demo*; *quein* con grafía similar a la de Diego Sánchez; *ñafete* como el entremés al final de la *Fenisa* y la *Comedia de la duquesa de la Rosa*, y presume del portuguesismo de Jesús como el de Torres Naharro.

⁴ Quizá *seboso* provenga de Diego Sánchez y haya llegado a la *Farsa* de Salaya y las *Cortes* a través de la *Ardamisa*, cuyo modo de introducción del pastor también puede implicar en Negueruela conocimiento de Diego Sánchez (cfr. art. cit., especialmente el cuadro final y la nota nº 28).

⁵ *Obras en verso del Homero español* que recogió Juan López de Vieuña, Clásicos Hispánicos, C.S.I.C., 1963, fo. 71 v., "Letrilla IV. Portugués, castellano".

Naum zumbés
que Iudas foi cordoués
e mnyto ben se nos proua;
e Deus foi portogués
de meo da Rua Noua

Tinellaria, II, vs. 110 ss.

Deus nacen en Portugal
e da mula de portal
procedem os machos romos
que teim os frades Geromos
no Mosteiro de Belem.

Góngora, *Lestrilla*.

Góngora conocería un par de farsas del siglo XVI: con bastante probabilidad la *Tinellaria* y luego la *Fenisa* o la *Comedia de la duquesa de la Rosa* o tal vez alguna farsa o entremés perdido que le habría facilitado los elementos analizados. Lo que nos interesa, desde el punto de vista de la lengua, es el uso repetido de cierto grupo de palabras portuguesas, caracterizadoras en el sentido apuntado.

Dentro de ese grupo de obras que solo presenta variaciones mínimas en un conjunto uniforme, el único uso verdaderamente personal es el de Diego Sánchez, y esa originalidad deriva, primordialmente, del conocimiento directo de Portugal debido a la cercanía geográfica, y consecuentemente humana, que determinó en nuestro autor una posición independiente, pues sin duda había conocido personalmente a muchos portugueses, algunos de paso por Badajoz, otros vecindados allí, y él, a su vez, quizá se internara en más de una ocasión del otro lado de la frontera⁶, habiendo podido llegar a Evora, a menos de cien millas de Badajoz. Existía allí una residencia real en la que los reyes pasaban temporadas, que en muchos casos coincidieron con representaciones de obras de Gil Vicente⁷ de las que nuestro autor pudo

⁶ No puedo, con los medios con que cuento en Buenos Aires, recrear lo que pudo ser la vida hispano-portuguesa de los pueblos de la raya de Portugal. El lector puede tener una idea de lo que ocurrió en el pasado, consultando el planteo para la época actual de MARÍA JOSÉ DE MOURA SANTOS, "Os falares fronteiriços de Trás-os-Montes, *RFP*, XII (1962-1963), 509-565; XIV (1966-1968), 213-415, esp. pp. 550 ss. Cfr. tb. ARCADIO GUERRA, "El Badajoz del siglo XVI", *REE*, XX (1964), 320 y 328, donde se mencionan respectivamente una huerta de "Diego de Acevedo, Regidor y de Juan Hernández, portugués" y una escritura "contra Lope Vaz, portugués". Véase tb. la nota 17 del art. cit.

⁷ Cfr. A. BRAANSCAMP FREIRE, *Gil Vicente, trovador mestre da balança*, Lisboa, Rev. Occidente, 1944, pp. 89, 101, 137, 181, 185, 191, 283, 287, 305, 308, en las que se señalan distintas estadas de la corte en Evora en 1513, 1520, 1523, 1524, 1525, 1531, 1533, 1534, 1535, y en muchas de esas fechas representaciones vicentinas. El propio Gil Vicente murió allí, a fines de 1536 o en la primera mitad de 1537 (p. 325).

tener noticia, y así en su entremés de portugués se unieron la tradición literaria y la vida inmediata que lo rodeaba.

Si analizamos los 65 versos que dice el personaje del portugués, se nos revela conocimiento amplio y directo de la lengua, nada de aquella "jerga caprichosa" difícil de interpretar de la que hablaba López Prudencio⁸. Hay, naturalmente, anomalías, ya sean francos castellanismos, cruces de formas emparentadas portuguesas y castellanas, y aun leonesismos y dialectalismos portugueses, perfectamente explicables por el tipo de lengua hablada en lugares fronterizos. Este carácter se manifiesta en las grafías, la morfología y el vocabulario.

Como el siglo XVI marca el fin del portugués arcaico y el portugués medio se extiende a partir de entonces, dadas las condiciones señaladas, Diego Sánchez tiende a colocarse en una situación marginal, equivalente en cierto modo a una época anterior, o por lo menos no en situación innovadora: su portugués será pues, más bien arcaizante. Las grafías, por ejemplo, son de tipo fonético⁹ y congruentes con el sistema que el autor usa para su propia lengua¹⁰. Así se explican formas de doble grafía como *yrmano* (v. 466) que alternaba con *irmao* y que en Diego Sánchez se cruzaría con el castellano, ofreciendo *hermau* (v. 399). También al sistema de grafías de Diego Sánchez, resultado de la inseguridad de los valores de *g* en el español, se deberán *Rodrigo* (v. 399), *comigo* (v. 396) o *garda* (v. 534) por *guarda!*, que como exclamación con reduplicación aparece en el *Diccionario* de Moraes Silva¹¹. Pero es el castellanismo el rasgo más caracterizador de la grafía, que si no es precisamente la normal del portugués, es en cambio sistemática y parece indicar, al igual

⁸ J. LÓPEZ PRUDENCIO, *Diego Sánchez de Badajoz. Estudio crítico, biográfico y bibliográfico*, Madrid, 1915, p. 53.

⁹ EDWIN B. WILLIAMS, *From Latin to Portuguese*, University of Pennsylvania Press, 1938, §§ 24, 26.; PILAR VÁZQUEZ CUESTA y MARÍA ALBERTINA MENDES DA LUZ, *Gramática portuguesa*, Madrid, Gredos, 1961, pp. 271-273.

¹⁰ Cfr. "Introducción" a la *Recopilación en metro*, edición del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas, Universidad de Buenos Aires, 1968, p. 23.

¹¹ ANTONIO DE MORAES SILVA, *Diccionario da lingua portuguesa recopilado dos vocabularios impressos ate' agora...* 2ª ed., Lisboa, 1813.

que la fonética, un buen conocimiento del portugués, con mayor frecuentación del portugués hablado o atención a sus características diferenciales en cuanto a lo formal. Todo ello debe incluirse quizás en el hecho de una aparente tradición escrita del portugués en la península, que se extiende a las distintas escenas en que intervienen estos personajes y totalmente independiente de las formas utilizadas por la imprenta portuguesa en la misma época. La más constante es el uso de *ll* por *lh* y *ñ* por *nh*¹². En escenas de portugués de farsas castellanas siempre *ollos*, *miño*, *veño*, *enollos*, *teño*, *ratiño*, etc., en tanto que en las buenas ediciones de textos portugueses de la época de que dispongo, la *Comedia Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcellos hecha por Eugenio Asensio (C.S.I.C., Madrid, 1951) o la facsimilar de los *Autos portugueses de Gil Vicente y de la escuela vicentina* de Carolina Michaelis de Vasconcellos, Madrid, 1922, la grafía es sin vacilaciones *lh*, *nh*.

La sustitución de *-n* final por *m* para indicar nasalización de la vocal final se llevó a cabo a lo largo del siglo XIII¹³, pero D. Sánchez todavía indica *siempre* este tipo de sonido cuando la vocal precedente es *e* con el grupo *-eyn*: *veyn* 'bem' vs. 411, 507; *veyn* 'vem' (3a. pers. sing. pte. ind. de *vir*), vs. 413-470; *tanbeyn* 'tambem', v. 516; *teyn* 'tem', v. 414 y *queyn* 'quem', vs. 396, 414, 418¹⁴. Esta grafía representa el diptongo (*aĩ*)¹⁵, o sea un intento de reproducir fonéticamente el sonido que ya por entonces la grafía portuguesa había fijado en *-em*. En cambio, el diptongo (*aĩ*) que se representa en portugués por *am* o por *ão*, en la *Farsa de David* se transcribe como *-aun* (*daun*, v. 408; *paun*,

¹² Para el origen y cronología de las grafías *lh*, *nh*, cfr. WILLIAMS, op. cit., § 27.

¹³ WILLIAMS, op. cit. § 26, E remite a *Archivo Historico Portuguez*, IV, 1918, que no he podido consultar.

¹⁴ *Queyn* se repite en el estribillo portugués de la folia de la *Farsa del juego de cañas* (cfr. *infra*). Esta grafía no es la única entre los españoles que introducen en escena personajes portugueses: *chen* en la *Ardamisa*, *quen* en las *Cortes de la muerte*, pero en la *Farsa* hecha por Antonio de Salaya *queyn*, *beyn*, como en Diego Sánchez.

¹⁵ VÁSQUEZ CUESTA y MENDES DA LUZ, op. cit., p. 240; WILLIAMS, op. cit., § 34, explica la pronunciación de *quem*, *vem*, *tem*, recurriendo al inglés: *a* cerrada nasalizada seguida de *yod*, equivalente al inglés *yet*.

v. 406; *vaun*, v. 409), *-on* (*abenzon*, v. 398), *-oun* (*ladroun*, v. 502; *matoun*, v. 452, v. *infra* vocabulario). Para la negación, las formas son: *nau*, v. 520; *nao*, v. 525; *naun*, v. 412; *non* vs. 414, 423, 467, 521, 536, 554, o sea, todas las posibilidades exceptuada la forma castellana. Sin embargo la simple *-o* final se da en *bo*, v. 525, cuyas formas normales son *boa*, *bom*¹⁶.

Se puede decir que las dos tendencias que explican el carácter del portugués de Diego Sánchez son el castellanismo y el oralismo de su aprendizaje, y distintos fenómenos y particularismos se explican por uno u otro o por la confluencia de ambos. Aparecen en nuestro autor *consoay* (v. 414), *desconsoadu* (v. 410) a las que extiende un rasgo diferenciador del portugués frente al castellano, o sea la formación de un grupo vocálico por caída de la consonante velar: como de *salutare* se formó *saudar* diferente del cast. *saludar* y de *volare*, *voar*, se extiende el proceso a otras palabras¹⁷. También son fruto del oralismo formas como *doy* por *dou*, v. 562, *poysada* por *pousada*, v. 490, que revelan en un trozo literario formas propias de la lengua oral, surgidas de la confusión y trueque de los grupos *oy*, *ou*, y apoyadas por semejanzas y diferencias con el castellano¹⁸. Hay vacilación en el pronombre de 1.ª pers. del sing. *eu* que aparece como *eo* (vs. 467, 469, 560, 565), o como *ey* (vs. 403, 451, 518, 521, 564)¹⁹: se trata de la vacilación propia de quien escucha vocales de matización distinta de las de la propia lengua, pues el portugués a diferencia del castellano tiene vocales relajadas, pronunciadas con tensión muscular escasa, que llegan a perder su tim-

¹⁶ En otras escenas de portugués encontramos *razoun*, *corazoun* (*Arda-misa*); *prisaon*, *contraçaon*, *nam 'no'* (*Farsa...* de Salaya); *fayçaun*, *coraçau* (*Patiana*), *naun* (*Tinellaria*).

¹⁷ WILLIAMS, op. cit., § 40.C; § 43₁₀; § 75. Los diccionarios portugueses recogen *consoada*, que MORAES SILVA define como 'a refeição parva, que nos dias de jejum se toma a noite'.

¹⁸ Cfr. WILLIAM ENTWISTLE, *The Spanish Language together with Portuguese, Catalan and Basque*, Oxford, 1939, pp. 299-300. Al hecho allí señalado por Entwistle de que las formas literarias emplean *ou* y las coloquiales *oi* hay que agregar que en este caso habría contribuido a la confusión el que al port. *dou*, *vou*, *sou* corresponden en castellano *doy*, *soy*, *voy*.

¹⁹ No se pueden descartar totalmente malas lecturas del manuscrito original, pero parecerían haber existido dos grafías diferentes.

bre y hacerse neutras²⁰: la *i* y la *u* se relajan, la *a* y la *e* átonas se neutralizan y así, para el que no las relaciona con una precisa y aprendida grafía, existe la posibilidad de variaciones, oscilaciones y dudas como las que acabamos de señalar.

Otro aspecto de heterodoxia y vacilación es el de las vocales finales átonas. La *-a* final de los sustantivos femeninos y la *-o* de los masculinos no ofrecen problemas por su similitud con el castellano, pero como existen sustantivos y adjetivos masculinos en *-eu* (*europe*, *jude*, *reu*, *lebreu*) nuestro autor escribe otros con *u* final no precedida de *e*: *desconsoadu*, *sagradu*, *cuantu*, *todu*, *risu*, *parisu* (v. 415: con doble alejamiento del español ya que la forma portuguesa normal es *paraiso*); *sande*u en cambio se vuelve *sandeo* (v. 469) y el posesivo es *meo* en lugar de *meu* (v. 466). Y aunque el artículo masculino singular es correctamente *o* (cfr. vs. 415, 469, 558, etc.) una vez parecería ser *u* (v. 440, “*paruo, lançayme acá u dedo*”), a menos que no se trate del artículo indeterminado, masculino y singular *um*.

A oralismo parecería responder un caso de fonética sintáctica, correcta en términos generales pero de grafía heterodoxa: en el v. 413, “*estano que fome veyn*”, en el que *estano* ‘este año’ lleva a su extremo tendencias de la pronunciación portuguesa normal en la cual, si una palabra termina en vocal átona y la que sigue empieza también en vocal átona de timbre igual o parecido, ambas se funden en una sola vocal larga. En otros casos el castellano produce formas anómalas por una conciencia vaga y no siempre exacta de semejanzas y diferencias, determinando una palabra de aspecto portugués en la que se ha buscado al mismo tiempo marcar la diferencia con el castellano: así como en el *parisu* ya citado ocurre también en *de veyro* (v. 508) formado para huir de *vero*, en que castellano y portugués coinciden, y por la existencia en portugués de formas diptongadas inexistentes en castellano como *primeiro*, *limoeiro*, etc. Al mismo tipo de confusiones responde la forma *ficiera*, v. 560; la correspondiente portuguesa —*ficera*— carece de diptongo.

²⁰ Cfr. VÁSQUEZ CUESTA y MENDES DA LUZ, op. cit., pp. 219-220.

A pesar de estas anomalías, en dos aspectos se manifiesta el dominio de Diego Sánchez del portugués: en la morfología correctísima de tiempos verbales, artículos, contracciones, adverbios, conjunciones y pronombres manejados con seguridad, sin más vacilaciones y cruces con los análogos castellanos que los ocasionales ya señalados y, sobre todo, en la riqueza del vocabulario que contrasta con la limitación y repeticiones de las escenas de portugués en aquellas farsas cuyos autores se coñían únicamente a una tradición literaria. En cambio Diego Sánchez, que inserta esa tradición en una circunstancia personal y geográfica familiarizada con el portugués como lengua de comunicación humana, ofrece un vocabulario amplio, espontáneo, adecuado al contenido como se puede ver en la siguiente lista de algunas palabras usadas en la escena de la *Farsa de David*, de la que se excluyen las palabras usadas por todos como *demo*, *ollay*, *cuidar*, *muyto*, *parvo*, etc., verbos como *fugir*, *fazer*, etc., o palabras similares a las castellanas que no ofrecen especial interés.

abenzon	v. 398 'bendición'. La forma que registran los diccionarios es <i>bençao</i> pero otras formas emparentadas se presentan con prefijo: <i>abençadeira</i> , <i>abençoado</i> , <i>abençoador</i> , <i>abençoar</i> 'de-sejar e pedir bens, e prosperidades para alguem', etc. (Moraes Silva); <i>abenzon</i> podría ser forma arcaica o dialectal.
achar	v. 406 'hallar'
baruzar	v. 490. Quizá, por equivalencia fonética, grafía anómala castellanizada de <i>barulhar</i> 'cmbrollar, enredar'.
benzer	v. 397 'bendecir'
carapuça	v. 550 'caperuza'
chao	v. 565 'suelo', 'piso'
dependurado	v. 510 'colgado'
espereçer	v. 403 'perecer'
fome	v. 413 'hambre'
logo	v. 510 'luego'

risu	v. 413 'el acto de reir', 'risa'
sagradu	v. 407 'consagrado'
sandeo	v. 469 'insano', 'mentecato'
traze	v. 418 'trae'
vilao	v. 562 'villano'

Algunos usos resultan especialmente interesantes:

matoun (v. 452) equivalente de *matón*, no figura en los diccionarios portugueses, y sería un castellanismo al que Diego Sánchez adaptó en forma portuguesa. Pero figura en el *Diccionario de Autoridades* sin ejemplificación, por lo cual Corominas, *DCELC*, s. v. *matar* le asigna la fecha de 1734, o sea la del tomo correspondiente de *Autoridades*. Será quizá un regionalismo extremeño, o portugués.

soum, *soun*, vs. 490, 539, son, casi con seguridad equivalentes de 'sino', cuya forma portuguesa normal es *senao*; pero la resultante en Diego Sánchez parecería ser cruce con *son* 'sino', propia del sayagués, y aportuguesada en la forma.

limociro (v. 509).

No he veyn ser ladroun probado
que láy, en Portugal, de veyro,
sacanou do limoeiro
e logo he dependurado.

Según Moraes Silva, 'Em Lisboa é o nome da Cadeya, ou Prisa maior'. ¿Cómo llegó al vocabulario de Diego Sánchez este término, posiblemente originario de la germanía lisboeta? Su presencia en la *Barca do Inferno* de Gil Vicente en la que también aparece *dependurado*, quizá indique que habría llegado a manos de nuestro autor algún ejemplar de la edición suelta impresa entre 1517 y 1519²¹:

Enforcado — sou sancto canonizado
pois morri dependurado
como tordo na buiz
.....
E no passo derradeyro
ma disse nos meus ouuidos

²¹ Cfr. art. cit., n. 14.

que o lugar dos escolhidos
era a forza e o limocyro ²².

El recuerdo de dos palabras aisladas puede suponer una lectura muy antigua, de la que, por algún motivo fortuito se retuvieron esas dos palabras, o bien, aun después de una lectura reciente, una originalidad muy grande de Diego Sánchez, lo cual es indudable. Si conoció algo de la obra de Gil Vicente sólo recordó puntos aislados y secundarios sin dejarse influir básicamente por una experiencia de hombre de teatro excepcional para la época. Pero también pudo haber conocido esas dos palabras por contactos con portugueses que dejarían oír en Badajoz o en la raya de Portugal términos en uso en la capital.

Alguna palabra ha quedado sin aclaración: *desborrifar*, v. 539.

Pastor — ¡tente, tente, no me hieras!
Portugués — ¿Poys cómo mey de bezar
souv ferir, desborrifar?

En portugués existe *borrifar* 'mojar con gotas menudas', 'humerdecer', y el prefijo *des-* además del valor negativo tiene, más raramente, sentido de refuerzo ²³. *Desborrifar* podría suponer una metáfora aplicada a la sangre derramada, y quizá perteneciera al acervo de hipérboles del fanfarrón portugués.

FRIDA WEBER DE KURLAT

²² Ed. de PAULO QUINTELA, Coimbra, 1946, p. 102, v. 755. Son palabras que no pasaron a la adaptación castellana de 1539, pues todo el trozo se modificó profundamente.

²³ FRANCISCO DA SILVEIRA BUENO, *A formação histórica de língua portuguesa*, 2ª ed., Rio de Janeiro, 1958, p. 193. Mis escasas fuentes de información de lexicografía portuguesa en Buenos Aires me permiten suponer que con medios más adecuados no será imposible llegar a solución más satisfactoria.

HACIA UNA INTERPRETACIÓN Y APRECIACIÓN
DE LAS CANCIONES DEL *CANCIONERO GENERAL*
DE 1511

El *Cancionero General* (Valencia, 1511) contiene 220 canciones, distribuidas de la siguiente manera: 155¹ en la parte dedicada totalmente a las canciones (folios 122r-131r); 41 en la parte de “glosas de motes” (143v-146v): los motes están comentados solamente por canciones; 25 glosados por varios poetas, y editados con la glosa y el remanente de la obra de poetas que glosan en las secciones correspondientes², aunque del número de 25 debemos restar cinco, por una canción no citada en su totalidad (211r), una citada y glosada por dos poetas, Rodrigo Dávalos (95v) y Pinar (187r), y tres que también figuran en la sección de las canciones; y, finalmente, otras cuatro que aparecen en contextos varios: una en las obras de devoción (17r), una citada por Francisco Vaca para atacarla (75v), y dos usa-

¹ El índice reza “ciento y cinquenta y seys”, pero la décimoquinta, fo. 122v, contiene solamente los cuatro primeros versos de la canción de Cartagena, reproducida en su totalidad en 130v. Usé, por supuesto, el facsímil del *Cancionero general* (Valencia, 1511) con introducción e índices de ANTONIO RODRÍGUEZ-MOÑINO, Madrid, 1958. Con respecto a las particulares dificultades de clasificar con exactitud tanto a poetas como a poemas en el *Can. gen.*, cfr. ROBERTO DE SOTZA, “Desinencias verbales correspondientes a la persona vos/vosotros en el *Cancionero general* (Valencia, 1511)”, *Fil.* X (1964), 1-95, especialmente 7-8.

² Las glosas, e inclusive algunas canciones glosadas, son de Rodrigo Dávalos (o de AVALOS), 95v (2 canciones) y 96r; Tapia, 178v; Pinar y Florencia Pinar, 185r, 185v, 186v, 187r, 187v, y 188r; Alonso de Cardona, 193r y 194r; Francés Carroz Pardo, 195v y 196v; Mosén Crespi de Valdaura, 198r y 198v; Francisco Fenollete, 199r y 199v (2); Mosén Narcís Vinyoles, 201r; Juan Fernández de Heredia, 202r; Mosén Gazull, 203r; Gerónimo de Artés, 206r; Quirós, 211r; y el Comendador Estúñiga, 215r. Los autores de las canciones glosadas quedan por lo general sin identificar.

das como conclusiones para poemas más extensos (“Haze fin con esta canción”, 172r, y “Acaba con esta canción”, 174r), que por eso no están indicadas separadamente por Hernando del Castillo o Rodríguez-Moñino.

En el *Cancionero general* la canción es una forma fija que permite un número reducido de variaciones dentro de límites muy estrechos. Tenemos un detallado estudio de Pierre Le Gentil acerca de la versificación de la canción en la Península en el siglo XV³; pero las variaciones de la forma a fines del siglo XV y comienzos del XVI son mucho más restringidas que las registradas por Le Gentil, que destacó en su estudio (especialmente pp. 275-277, y cuadro, p. 276) la tendencia a reducir en la canción (a diferencia del villancico) el número de estrofas; y en el *Can. gen.* hay de hecho un solo poema con el epígrafe “canción” que tiene estrofas adicionales⁴. Pero Le Gentil no advierte la correspondiente reducción del número de otras variaciones posibles. Tampoco Navarro Tomás examina este aspecto del desarrollo de la canción⁵. Algunos números pueden servir de aclaración. Las 220 canciones del *Can. gen.* presentan los siguientes modelos métricos:

Canciones en redondillas (444): total 152

Regular: 139

abba cdde abba	: 57
abab cded abab	: 37
abba cded abba	: 23
abab cdde abab	: 22

Irregular: 13

abba cded baba	: 2
abab cdde baab	: 2
abba cdde baba	: 1

³ PIERRE LE GENTIL, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge: Deuxième partie, les formes*, Rennes, 1953, pp. 263-290.

⁴ De Mosén Fenollar, 205r. Excluí esta variante atípica de la enumeración precedente.

⁵ TOMÁS NAVARRO, *Métrica española*, Syracuse, New York, 1956: “Canción trovadoresca”, pp. 117-120. Otras obras sobre versificación española tienen aún menos detalles sobre la canción.

Con rimas inversas en el dístico final

abab eded babá	:	5
abab eded abba	:	1
abab edde baba	:	1
abba edde abab	:	1

Canciones en quintillas y sextillas: total 68

555	:	33
545	:	29
544	:	1
556	:	1
565	:	1
666	:	2
656	:	1

Partiendo de las posibles variaciones en la forma de la canción, como están catalogadas por Le Gentil, podemos deducir, para el *Can. gen.*, algunas licencias importantes:

1) En la vuelta hay una repetición *invariable* de las rimas del “pie de la canción”, la redondilla o quintilla iniciales (contraponer los ejemplos del Marqués de Santillana, Juan de Mena, y otros poetas primitivos citados por Le Gentil, pp. 266-268).

2) Nunca se dan más de cuatro rimas en toda la canción (nuevamente cotejar con los ejemplos de Le Gentil, loc. cit.).

3) Los casos en los cuales la vuelta deja de reproducir las rimas en el mismo orden que en la estrofa inicial (una variación que Le Gentil no examina: “Laissons de côté les pièces où l'ordre des rimes est inversé, ce qui a peu d'importance”, p. 266) son bastante más raros que en los poetas primitivos, pero todavía lo suficientemente frecuentes como para caer dentro del concepto de “variación lícita”. En el cuadro anterior las he llamado “irregulares”⁶.

⁶ Es necesario tener en cuenta hasta qué punto las inversiones en el orden de las rimas son simplemente errores de cajistas o resultado de errores de copia de manuscritos anteriores. La canción “Desconsolado de mí” tal como está citada por Rodrigo Dávalos (95v) tiene un esquema de rimas regular abba edde abba, pero citada por Pinar (187r) tiene los dos últimos versos de la vuelta invertidos, llegando igualmente a un significado similar, y utiliza el esquema métrico abab. También DOROTHY CLOTELLE CLARKE, en “Imperfect consonance and acoustic equivalence in *cancionero* verse”, *PMLA*,

4) Las cinco canciones con sextillas son de tipo bastante excepcional y por lo menos dos de ellas pertenecen a otras tradiciones: la 565 (quintilla, sextilla, quintilla), que también tiene pies quebrados, es un poema religioso de Juan Rodríguez del Padrón (17r), y una de 666, también con pies quebrados aab, etc.) es de Juan Manuel (122r), que es, casi con seguridad, João Manuel, el Portugués⁷.

5) Las canciones están escritas invariablemente en octosílabos, y la frecuencia de quebrados es casi insignificante. Aparte de las canciones de Rodríguez del Padrón y João Manuel que he mencionado se pueden hallar solamente en otras dos oportunidades: en una canción de Tapia de tres quintillas (123v), y en una que usa uno de los esquemas de rima más frecuente, pero también de un portugués, Juan João de Meneses (125v).

Es evidente que los poetas de la época de los Reyes Católicos no solo han aceptado voluntariamente las restricciones de la forma de la canción, sino que han ignorado ciertas licencias tradicionalmente permitidas; evidencian una clara preferencia por la forma más corta, de doce versos, con restricción en el número de rimas. Y la limitación métrica se desarrolla paralelamente al culto del concepto.

En las canciones del *Can. gen.*, pero no, por ejemplo, en las del *Cancionero de Baena*, hay invariablemente repetición de las rimas del pie de la canción en la vuelta. Pero los casos en los cuales solo se encuentra la repetición de las rimas son minoría: alrededor de un caso sobre ocho. En la mayoría de los casos se repiten las palabras de la rima y versos completos. Las frecuen-

LXIV (1949), 1114-1122, advirtió irregularidades en la rima que, al menos en el caso de Fray Íñigo de Mendoza, el examen de los manuscritos y las primeras ediciones impresas demuestran que son meros errores de copia.

⁷ MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos*, Santander, Ed. Nac., 1944-45, III, p. 161, da a entender que el Juan Manuel del *Can. gen.* es "más probablemente el caballero castellano favorito de Felipe el Hermoso", pero hay un poeta portugués del mismo nombre que escribe en castellano (con lusismos que pueden ser del copista) en el *Cancioneiro de Resende*. ROBERTO DE SOUZA, art. cit., p. 37, lo clasifica como "¿Portugués?".

cias de los diferentes tipos de estribillo pueden ser analizadas de la siguiente manera, interpretando así los símbolos: r, repetición de la palabra-rima solamente; rr, repetición de la palabra-rima más algunas otras palabras del mismo verso (por ejemplo “que ser solo el pensamiento / el testigo de mi mal”, “porque solo el pensamiento / es testigo de mi mal”); R, repetición exacta, palabra por palabra, de todo el verso⁸.

Sin repetición, excepto de rimas: 26 canciones.

Repetición de palabras-rima y otras palabras: 194 canciones.

Número de versos afectados							Totales
1			R: 10		rr: 9	r: 24	43
2	R + rr: 29	R + r: 8	2R: 53		2rr: 10	2r: 16	116
3	2R + rr: 5	2R + r: 11	3R: 9	2rr + r: 2	3rr: 1		28
4	3R + rr: 1	3R + r: 1		2rr + 2r: 1	4rr: 1	4r: 2	6
5	4R + rr: 1						1
							194

El esquema más frecuente (2R), que corresponde casi a una cuarta parte de todos los casos, es un simple replanteo al final del poema de los dos versos finales de la redondilla o quintilla iniciales (la repetición completa de tres versos o más aparece con más frecuencia en canciones en las que se emplean quintillas o sextillas).

El esquema que le sigue en frecuencia (R-rr) es casi igual, pero el dístico se acomoda a la sintaxis por un pequeño ajuste de los 2 versos, modificándose una o dos palabras (por ejemplo, en una canción de Diego de San Pedro, 122v, “que después de muerto yo / vuest’alma dará la cuenta”... “mas temo que muerto yo / vuest’alma dará la cuenta”). Hay que advertir que, aunque no hay manera de demostrarlo, en este tipo de

⁸ Esto no puede ser matemáticamente exacto. He contado como rimas solamente las del tipo “contento/descontento” y no la repetición de una palabra que rima. También nos encontramos con numerosos casos de erratas de imprenta; así por ejemplo, en una canción de Carasa, 126r-126v, encontramos “los casos de amor”, en la estrofa inicial, y “las cosas de amor” en la vuelta.

análisis, virtualmente en todos los casos, la repetición es una simple repetición del esquema inicial, desarrollado y aclarado por la glosa intercalada, pero las escasas peculiaridades verbales que aparecen no producen ningún tipo de cambio.

También el vocabulario empleado en estas canciones es muy restringido. Para cualquier tipo de standard el vocabulario es numéricamente pequeño, y un recuento de los sustantivos en la parte dedicada a las canciones (excluyendo la última, por razones que explicaré) revela que de un total de 297 sustantivos diferentes, 25 dan razón de más de la mitad del número total de sustantivos: específicamente, 882 casos sobre 1630. Los sustantivos de más alta frecuencia son:

vida (98); mal (80); dolor (74); muerte (58); amor (52); pena (52); razón (43); pasión (41); gloria (41); esperanza (40); corazón (35); fe (29); ventura (26); alma (23); desseo (20); placer (20); tormento (19); bien (18); remedio (18); memoria (17); temor (17); tristura, tristeza (16); morir (16); causa (15); pensamiento (14).

Esta lista ya sugiere otra restricción: la mayoría del vocabulario restante se refiere también, de hecho, a estados emocionales y facultades de la mente⁹. Esta poesía está limitada conceptualmente a abstracciones y en especial hay pocos términos concretos. Toda ella es poesía amorosa pero no del tipo "tus bellos ojos". Aunque teóricamente es la belleza de la mujer la que despierta el deseo del poeta y la causa primera del amor, el "mérito" de la dama (*merescimiento* o *merescer*) se menciona con mayor frecuencia que su belleza (beldad: 1, belleza: 1, her-

⁹ Puesto que la sección de canciones constituye un corpus muy restringido, no hay razón para presentar un análisis completo; pero los que se interesen en la poesía del cancionero pueden querer saber cómo sigue la lista: dessear, Dios, fuerza, galardón/gualardón (cada una 13); cuidado, desamor (12); merescimiento, mudança, querer, señora, victoria (11); ausencia, bevir/bivir (10); hora, merced, perfección / perfición, peligro, tiempo (9); cuerpo, culpa, condición, mundo, ojos, perdición, seso, suspiros (8). 51 sustantivos, por lo tanto, explican 1142 de las 1636 frecuencias de sustantivos; 124 sustantivos aparecen solo una vez.

mosura: 3). La última canción de la sección (que omití del recuento del vocabulario) es particularmente excepcional por esta razón: canción de Mosén Crespi de Valdaura a Doña María de Aragón (131r), en la que alaba su *virtud, lindeza y real sangre*, usando términos que no son empleados en ninguna otra en esta sección.

Igualmente excepcional, aunque incluida con frecuencia en antologías, es la canción de Florencia Pinar, "A unas perdizes que le embiaron bivas" (125v-126r). Es claro que la moderna sensibilidad tiende a destacar, precisamente de entre esta poesía de abstracciones, los ejemplos menos típicos —aquellas piezas que ofrecen imágenes concretas¹⁰. Inclusive la muy citada "Ven muerte tan escondida" del comendador Escrivá (128v) contiene, de manera muy original, un símil concreto: "ven como rayo que hiere", etc. Es digno de mencionar, sin embargo, que aun en una canción con una frecuencia extraordinariamente alta de términos concretos frente a términos abstractos, como la canción de Nicolás Núñez "porque su amiga le dio una rosa" (124v), se repite el mismo vocabulario abstracto (*dolor, muerte, gloria, esperanza, corazón, alma, temor*), y la conclusión se expresa en abstracciones conceptuales.

Las elevadas frecuencias de un número restringido de palabras abstractas debe indicar escaso contenido semántico. Volveré sobre este punto.

Pocos críticos modernos que hayan hecho algún trabajo serio sobre la poesía de cancionero estarán de acuerdo con los puntos de vista de Menéndez Pelayo sobre el particular¹¹:

¹⁰ Ya en otra parte di cuenta de mis dudas sobre el posible prejuicio inconsciente de la crítica moderna: *Spanish Literary Historiography: Three Forms of Distortion*, Exeter, 1968, esp. pp. 12 y 15.

¹¹ *Antología*, ed. cit., X, p. 209. Estrictamente, los epítetos despectivos de don Marcelino fueron pensados para la poesía tradicional de Boscán, pero las logradas observaciones, "estos versos lo mismo pueden ser de Boscán que de cualquier otro caballero galante y discreto de la corte del Rey Católico", justifican la intención que les di. Pueden compararse a través de todo el capítulo dedicado al *Can. gen.* (*Antología*, III, pp. 125-220), si bien

...coplas fútiles, coplas de *cancionero*, versos sin ningún género de pasión, devaneos insulsos que parecen imaginarios, conceptos sutiles y alambicados, agudezas de sarao palaciego tan pronto dichas como olvidadas, burlas y motejos que no sacan sangre: algo, en suma, que recrea agradablemente el oído sin dejar ninguna impresión en el alma.

Pero la renuencia de los críticos modernos a retomar estos epítetos despectivos parecería deberse a una muy adecuada vacilación en condenar lo que solo les resulta estéticamente ajeno, más bien que al hecho de que se haya formulado una refutación positiva y detallada de estos cargos. En el curso de los últimos veinte años, estudiosos de la poesía de las postrimerías del siglo XV han presentado constantemente argumentos en favor de su mérito e importancia; pero no hemos hecho sino comenzar a despejar el camino para una conveniente apreciación de un considerable corpus de poesía. El profesor Otis Green, en su análisis del contenido conceptual de los *cancioneros*¹², registró su desacuerdo con la aseveración de don Marcelino, expresó la opinión de que la poesía de *cancionero* ha sido "condemned to unjust neglect" y justificó profusamente su proposición de que "this poetry is not a mere jumble of far-fetched superficialities"; pero él mismo no intentó una revaluación de esta poesía en términos estéticos. De modo semejante, Pierre Le Gentil, en su detenido examen de los temas y formas de la poesía lírica del siglo XV, sostuvo que el verso de la baja Edad Media ha sido menospreciado —pero lo hizo en términos bastante tibios¹³:

Faut-il aller jusqu'à dire que leurs vers conservent encore aujourd'hui une pleine efficacité? Personnellement nous

menos coherentemente: "una pasión tan falsa como todos los amores del *Cancionero*" (p. 135), "insípida y artificial galantería" (p. 137), "convencionalismo" (p. 153), "poesía artificiosa y amanerada" (p. 159), "una afectación pueril y alambicada de pensamientos que de puro sutiles se quiebran" (p. 160), etc., etc. Los historiadores de la literatura tienden a repetir estos juicios. Así JUAN LUIS ALBORG, *Historia de la literatura española*, Madrid, 1966, vol. I, p. 183, escribe al respecto: "una poesía artificiosa y convencional, basada en sutilezas y habilidades de ingenio"...

¹² "Courtly love in the Spanish *cancioneros*", *PMLA*, LXIV (1949), 247-301.

¹³ Loc. cit., 476-477.

ne sommes pas éloigné de le croire.

Pero admitió (p. 491) que aunque había compilado una "gramática" de esta poesía, quedaba por averiguar en qué medida su empleo había sido un éxito.

Me he limitado aquí, al examinar las canciones del *Can. gen.* de 1511, a un área muy estrecha pero substancial de la poesía medieval tardía. (Ciertamente por el número hay más poemas en forma de canciones que en cualquier otra forma poética.) Obviamente la colección de Hernando del Castillo es conveniente; más aún representa, con algunas excepciones, un período restringido y coherente y el auge del desarrollo de la canción antes de la revolución italianizante. Además, como se sabe, Hernando del Castillo parece haber empleado escasa selectividad personal, y haber tratado de coleccionar y publicar todo el material lírico que cayó en sus manos: la poesía de los aficionados aristocráticos tanto como la de poetas semiprofesionales (Lope advirtió que el *Can. gen.* se formó "a bulto" y Rodríguez-Moñino lo llama "biblioteca en pequeño"); y es posible que podamos acercarnos a una apreciación más exacta de los ideales estéticos imperantes en las postrimerías del siglo XV si nuestros testimonios literarios no han pasado previamente a través del tamiz del juicio personal de un individuo.

He propuesto, implícitamente, un método de aproximación a esta poesía: uno en el cual se pospone el ejercicio de apreciación estética a la determinación estadística del ideal estético contemporáneo. Yo sugeriría que es inútil para el lector moderno atenerse a su moderna sensibilidad: se atenderá, en lo que a él le parece un desierto de abstracciones (como Menéndez Pelayo y otros críticos mucho menos perceptivos), a una pieza que le ofrece una imagen concreta a la que puede asirse: perdiges, una rosa, o un limón¹⁴. En cambio preferiríamos conocer cuáles eran las canciones más populares en el período, vasta tarea que ha

¹⁴ Me refiero a la canción de Nicolás Núñez, "porque pidió a su amiga un limón", incluida, junto con las perdices de Florencia Pinar, entre la selección de seis canciones de MENÉNDEZ PELAYO (*Antología*, vol. V). Una crítica más sofisticada puede elegir la ingeniosa y divertida canción de Lope de Sosa, "Quien me recibió por suyo", 124r, pero solo porque es "diferente".

emprendido el Profesor Brian Dutton. Pero, mientras esperamos la inestimable información que proveerá el análisis en computadora de más de 20.000 tarjetas, sugeriría que la "buena" canción española de fines del siglo XV tiene un esquema métrico severamente restringido (sobre todo octosílabos que riman abba edde abba), repite en la vuelta los dos últimos versos de la estrofa inicial (algunas veces con modificaciones menores), y emplea un muy restringido vocabulario de términos abstractos, entre los cuales se destacan perdices, rosas y limones como anomalías llamativas. El problema estriba en educarnos a nosotros mismos para responder a la canción típica.

Señalé 57 canciones que tienen el esquema más frecuente de rima, y 53 que repiten, palabra por palabra, los dos últimos versos del pie de la canción. Ahora bien, si buscamos canciones que llenen ambos requisitos, encontramos que tenemos tan solo 11 canciones "típicas" de Diego de San Pedro ("Quien se viere cual me veo", 123r), Nicolás Núñez ("Llevo un mal qu'está sin medio", 124v), Juan Fernández de Heredia ("Puso tanto sentimiento", 128v), Vargas ("Quien alegre no se vido", 128v) y un autor anónimo glosado por Rodrigo Dávalos ("Desconsolado de mí", 95v); dos de Soria ("Bivo porque vuestro vivo", 129r, y "Nunca m'olvida dolor", 129v); y cuatro de Quirós (sobre el que volveré más tarde). Hay cuatro canciones más que se acercan mucho a este esquema. En tres de los casos podemos suponer que estamos frente a errores de tipógrafos puesto que no hay razón para el cambio en los versos que se repiten. Así como he mencionado en una canción de Carasa (126r), "los casos de amor" que se transforma en la vuelta en "las cosas de amor", en una de Quirós (128r) "ni yo quiero" se transforma, repetido, en "no quiero yo", y en otra del mismo poeta (129r) "mis ojos que me perdieron" se transforma en "mis ojos que me prendieron". Y es interesante señalar que la equivocación mínima de la repetición dentro de este esquema métrico particular, —fórmula 2R † rr— es otra canción de Quirós ("Porque razón lo desprecia", 145v). Indudablemente este método es arbitrario, y el procedimiento escasamente justificable. Pero sí sostenemos,

solo para salvar el argumento, la hipótesis de que Quirós¹⁵ es el autor más característico de canciones, que cuatro de sus composiciones representan perfectamente el ideal estético del período, y otras tres se acercan estrechamente a él, debemos ver adónde nos conduce este razonamiento. Las cuatro canciones “perfectas” son estas: “Enojaros no es razón”, 128r; “Bien fue bien de mi ventura”, 129r; “no bivo sin esperança”, 129r; y una glosa sobre el mote de Gabriel el músico (“no hay lugar teniendo vida”), y “La fe de amor encendida”, 145v. Los textos son los siguientes¹⁶:

- | | |
|---|---|
| <p>1) Enojaros no es razón
y es gran peligro esperaros
y por no descontentaros
nunca os pido galardón.
Tenésme vos sojuzgado
yo muero por más serviros
sin merced voy a pedirros
en veros torno espantado.
No aprovecha la razón
en el mucho dessecaros
y por no descontentaros
nunca os pido galardón.</p> | <p>2) Bien fue bien de mi ventura
con tales penas penarme
amores que quieren darme
por su gloria mi tristura.
Y fue tanto bien ser vuestro
que no sé cuál me consuele
no mereceros que duele
o merecer lo que nuestro.
Assí que por mi ventura
comiençan en acabarme
amores que quieren darme
por su gloria mi tristura.</p> |
| <p>3) No bivo sin esperança
ni muero desesperado
que quanto Dios ha criado
lo hizo sobre mudança.
Mudarse puede ventura
con el espera del cielo
mas en tal buelta recelo
que no reciba tristura.
Ni bivo sin esperança
por no morir en pecado
que quanto Dios ha criado
lo hizo sobre mudança.</p> | <p>4) Otro mote de Graviel.
No hay lugar teniendo vida.
La fe de amor encendida
me tiene tan encendido
que al remedio que se ha vido
no hay lugar teniendo vida.
Pues ved agora si quiera
que tan mal por vos me quiero
que ni con morir espero
lo qu'en vida no s'espera.
Assí que con tal herida
me tenéis tan mal herido
que al remedio que se ha vido
no hay lugar teniendo vida.</p> |

¹⁵ De Quirós nada se sabe. ROBERTO DE SOUZA, art. cit., lo clasifica como “¿valenciano?”, fundándose posiblemente en el nombre. Los Quirós eran una conocida familia asturiana (señores de Quirós, cerca de Lena, en Oviedo) que dio poetas en los siglos XVI y XVII, y no sería descabellado suponer que nuestro poeta haya pertenecido a ella.

¹⁶ En todas las citas del *Can. gen.*, he mantenido los contrastes fonémicos modernizando al mismo tiempo algunas convenciones ortográficas (u/v, h, y/i) y supliendo la acentuación.

El lector acostumbrado a este tipo de verso se dará cuenta inmediatamente de que estas canciones, además de adecuarse a la norma métrica, son también enteramente típicas en el lenguaje, en el empleo de recursos retóricos, en el tema y el contenido. Y son, en un primer momento, decepcionantes. Se justifique o no el empleo de adjetivos como “insípido” e “insulso”, lo primero que hay que tener en cuenta es que la mente —la mente moderna— tiende a deslizarse por estos poemas sin destacar nada de interés. Leyendo toda la sección de las canciones en el *Can. gen.* es un descanso encontrarse con una perdiz o un limón, algo que se destaca con concreta claridad y que se retiene fácilmente en la memoria. Esta es la consecuencia directa del empleo de un vocabulario predominantemente abstracto y que abarca un reducido número de ítems utilizados con frecuencia. La constante repetición de un puñado de palabras (lo que vale para los sustantivos se extiende también al resto del vocabulario) diluye su contenido semántico; o, en términos de la teoría de la información, la frecuencia estadística de la señal disminuye el conjunto de la información en el mensaje. Se puede concluir —prematuramente— que el poeta “no tiene nada que decir”, que estos poemas no tienen gran significación, que todos son iguales, y que son en sumo grado pasibles de olvido (“tan pronto dichas como olvidadas”). Pero esto es sorprendente, puesto que es obvio que los poetas del cancionero se han preocupado mucho por limar sus versos, como conceden incluso las críticas más hostiles. Como advierte Menéndez Pelayo (loc. cit., III, 219): “Aun en los poetas más triviales de la colección [el *Can. gen.*], en los que no lucen más que un artificio hueco y una mera facilidad de versificar, hay por lo menos condiciones técnicas muy estimables: casi todos versifican bien, y en los metros cortos quizá no han sido superados nunca”. ¿Concluiremos simplemente que una generación de hombres cultos e inteligentes ha despilfarrado su talento tratando de alcanzar una perfección formal a expensas del contenido de su poesía? Es el juicio tradicional.

Pero el problema puede ser presentado de otra manera: ¿renunciaremos a percibir algo en esta poesía? En este artículo,

tengo que hacer solo una sugestión en cuanto a la interpretación de esta poesía. Estudiemos más atentamente la cuarta de las canciones de Quirós, sobre el mote de Gabriel, cantor de la capilla del rey, que usa los términos de vida y muerte, particularmente frecuentes en el vocabulario de las canciones en conjunto¹⁷. El poeta está enamorado, y dice que no hay remedio para su herida mientras viva. La asociación de amor y muerte es un viejo tema¹⁸ y por cierto muy familiar. Pero esa asociación se da de varias maneras: (1) El amor no correspondido puede llevar a una grave enfermedad, a la locura, y, en casos extremos, a la muerte. Hubo varios escépticos de la edad de oro que comentaron cínicamente que nadie murió jamás de amor; pero merece insistirse nuevamente, frente a las repetidas aserciones de que esta poesía adolece de falsas exageraciones, en que la opinión médica autorizada acepta que la enfermedad mental de estar enamorado puede ocasionalmente producir la muerte¹⁹. (El mismo Quirós tiene un extenso poema, "Es una muy linda torre", 206v-207v, a una dama que "se burlava de los que dizen que se mueren de amores".) (2) El amor no correspondido es por sí mismo un estado de sufrimiento y desesperación tan penoso como para ser designado, hiperbólicamente, como "muerte". (3) Estar enamorado implica "morir" para todo lo demás, figurativamente hablando. (4) Para los moralistas o los tunantes que cantan la palinodia, el amor es, figurativamente, un estado de muerte moral. (Para una combinación de 3 y 4 ver Boscán, Canción X,

¹⁷ Si se combina *muerte* y *el morir* (sin tener en cuenta el verbo *morir* o el participio *muerto*), la idea de muerte toma el tercer lugar entre los sustantivos; mientras *vida*, que tiene el primer lugar, algunas veces incluye, como en esta canción, la idea de muerte, en frases como *perder la vida*, *no tener vida*, etc.

¹⁸ Hay un capítulo muy instructivo (el décimo), en EDGAR WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, New Haven, 1958, "Amor as a god of death". Si bien Wind está preocupado por varias nociones exóticas de las que nuestros poetas del cancionero difícilmente estarían enterados, el hecho es que una asociación así sería sorprendente.

¹⁹ Se puede consultar, como recopilación de información importante, ya que los textos originales no siempre son accesibles, JOHN L. LOWES, "The lover's malady of heroes", *MPH*, XI (1913/1914), 491-546, o a BRUNO NARDI, "L'amore e i medici medievali", *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena, 1959.

“amor... aquella muerte”).²⁰ (5) El poeta enamorado puede sostener, invirtiendo simplemente las proposiciones tercera y cuarta, que una vida sin amor es muerte (“Ben es mortz qui d’amor no sen / al cor calque dousa sabor”).²¹ O, finalmente, (6) la cópula puede ser considerada como una manera de morir.

Las primeras cinco proposiciones no requieren comentario ulterior, pero el último punto sí lo necesita, puesto que en todo escrito hispánico sobre el “amor cortés” se busca en vano una interpretación. No necesito, sin embargo, insistir en el asunto, que en todo caso adelanto solo como posibilidad. Que *morire* es un eufemismo para el acto sexual en el madrigal italiano contemporáneo ha sido demostrado por Alfred Einstein²². Quizás, es más importante el hecho de que la imagen se une en el latín medieval, acerca de lo cual basta mencionar solo un ejemplo, del ms. Escorialense O-III-2, fo. 101r²³ del siglo XIV.

Alternant animas, laqueataque corpus in unum
 corpora spiritibus pervia corda parant.
 Corpora spirituum transfusio languida reddit,
 dumque sibi moritur vivit uterque pari.

Hay otros posibles ejemplos, pero no hallé ninguno en el que la interpretación de *mori* fuera tan inequívoca²⁴.

Teniendo esto presente, debemos advertir que otros ítems de nuestra lista de sustantivos también tienen, en ciertos con-

²⁰ Para las asociaciones de los tipos 2, 3 y 4 consultar las numerosas referencias (catalogadas bajo “Death”) dadas por OTIS H. GREEN, *Spain and the Western Tradition*, vol. I, Madison, Wisconsin, 1963, o PETER DRONKE, *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, Oxford, 1966.

²¹ Bernard de Ventadour, en *Bernart von Ventadour, Seine Lieder, mit Einleitung und Glossar*, ed. de Carl Appel, Halle, 1913, p. 186.

²² *The Italian Madrigal*, Princeton, 1949, vol. II, pp. 541-543.

²³ El poema es probablemente de comienzos del siglo XII y también se lo puede encontrar sin variantes en el ms. del Vaticano Reg. lat. 585, fo. 5v, del que debe haber sido copiado. Ha sido editado por Peter Dronke, op. cit., II, p. 449.

²⁴ Obviamente “*sibi moritur*” tiene también las connotaciones de (3); pero en este caso el “*dying to oneself*” está directamente relacionado con el acto amoroso más que con el amor, y en el contexto resulta el climax de versos como los siguientes: “*Nec radii vultus paciuntur lumina figi / nec glacies carnis lubrica stare manus. / Hec annos si ducta magis quam docta sequatur / et quo ducit amor nec docet usus eat, / unius si lateri latus unaque membra reformans / ducat in alternas absque labore vices...*”, etc.

textos, connotaciones sexuales. *Deseo* es siempre en este contexto deseo físico; pero *voluntad* puede significar, tanto libre albedrío, como *deseo* y *delectación*²⁵. En varios textos, *gloria* es un eufemismo por acto sexual²⁶ y, casi llegaría a sugerir que cubre el mismo margen de significados que el provenzal *joi*²⁷. Aunque *servir* pueda tener connotaciones similares es menos claro; pero a la vista de su uso con un matiz sexual en inglés, latín medieval y provenzal, la sospecha no carecería de fundamentos²⁸. ¿Es posible pues que podamos afirmar de las canciones del *Cancionero general* lo que Moshé Lazar dice de la poesía de Provenza: "Evidemment, le troubadour n'exprime pas toujours ses désirs charnels à voix haute et d'une manière transparente, mais s'abrite derrière des périphrases, derrière des métaphores voilées... Bien des associations d'images, qui pourraient passer pour des formules usées, sont en réalité l'expression d'un brû-

²⁵ Cfr. JOHN M. HILL, "Universal Vocabulario" de Alfonso de Palencia, *Registro de voces españolas internas*, Madrid, 1957, p. 199ab.

²⁶ El lector sin duda apuntará a la utilización que hace Calisto del término en el acto XIV de *La Celestina* y a la de Juan Ruiz en el *Libro de buen amor* (ver el comentario de OTIS GREEN, "On J. R.'s parody of the canonical hours", *HR*, XXVI [1958], 12-34), pero hay muchos otros ejemplos, en la *Comedia Thebaida*, etc.

²⁷ El significado del término estudia A. J. DENOMY, junto con un resumen de los trabajos anteriores sobre el tema, "'Jois' among the early troubadours, its meaning and possible source", *MST*, XIII (1951), 177-217; pero como MOSHÉ LAZAR destaca, en *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XIIIe siècle*, Paris, 1964, p. 117: "Toutes les explications données du *Joi* ont systématiquement tendu à effacer l'élément de Jouissance érotique... son sens premier". El capítulo de LAZAR, "'Joi': joie d'amour et jouissance", loc. cit., pp. 103-118, establece, con ejemplos totalmente convincentes tomados de la poesía, que mientras *joi* tiene usos metafóricamente extendidos de 'amor' e inclusive de 'el amado', sus significados primarios son (1) la sensación de felicidad que proviene de la aceptación de la mujer por parte del amante (parafraseo), y (2) el placer erótico de la posesión sexual. *Gloria* parece tener estos significados primarios, sumando, a veces, el de 'glorioso martirio'.

²⁸ En inglés *serve* está restringido al aparcamiento de animales domésticos (como en español *cubrir*) y parece no haber ningún testimonio de que *servir* hubiera tenido este significado particular en español. Hay un número de casos ambiguos en latín medieval (ambiguo en el sentido de que un crítico obstinado pueda insistir en que *servire* no tiene más que un significado primario en el contexto) y el caso más claro que encontré (DRONKE, p. 419), infortunadamente, depende de la correcta solución de una oscura abreviatura. En provenzal, hay muchos ejemplos inequívocos: cfr. Peire de Valeira, "a Deu prece que mi don vida / per servir son bel cors gen", etc. (ed. Martín de Riquer, *La lírica de los trovadores*, Barcelona, 1948, p. 128).

lant désir de la possession physique"? ¿Nos hallamos frente a un tipo de *trobar clus* con vocabulario ambiguo?

Hay riesgo en esto²⁹, y antes de averiguar si se aplica tal interpretación a alguna poesía española del siglo XV, hay que hacerse dos preguntas preliminares: ¿Hay justificación de suficiente peso para hacer a un lado el punto de vista tradicional de la poesía española del siglo XV como "platónica" (en el significado secundario del término)?; y, ¿tenemos derecho a buscar interpretaciones escondidas en un texto medieval? En cuanto a lo primero, podemos afirmar que cada vez es más evidente que durante mucho tiempo estuvimos equivocados (a), como lo señaló Otis Green, al no percibir que la poesía española del siglo XV debe ser incorporada a la llamada tradición del "amor cortés"; (b) al considerar el tratado del capellán Andrés como algo más que la declaración de sus propios, personales y peculiares puntos de vista, y (c) finalmente, por una serie de críticos puritanos que se han negado a percibir la venglera sensualidad del verso provenzal, y si se me permite la observación, que parecen particularmente ingenuos e inexpertos en lo que al amor concierne³⁰. Y con respecto a la otra pregunta, hay un amplio precedente en la teoría retórica medieval (por medio de recursos tales como *ambigüitas*, *metaphora*, variedades de enfemismo, *allegoria* y *figura*) para un texto de doble interpretación.

²⁹ Sentimos cierta resistencia a aceptar la tesis de Pierre Guiraud de los tres niveles de significado (el tercero en extremo obsceno) en el *Testamento* de Villon, si no en *Ballades de la Coquille* (consultar *Le jargon de Villon ou la gai savoir de la Coquille*, Paris, 1968), pero si el francés se extralimitó demasiado, en algunos casos, quizá los hispanistas no se han atrevido lo suficiente.

³⁰ Hablé sobre esto en la introducción a *La Comedia Thebaida*, ed. G. D. TROTTER y K. WHINNOM, London, 1969, esp. pp. XXV-XXVII, así como también en *Spanish Literary Historiography*, pp. 19-23. A. Jeanroy y el Padre Denomy, que han contribuido tanto al estudio del así llamado "amor cortés", están entre los que han traducido mal o han suprimido el testimonio en textos que tenían a la vista. A través de la literatura crítica se encuentran juicios como "[amor cortés] es un amor divorciado de la posesión física" (DENOMY, "*Fin'amors*: el amor puro de los trovadores, su amoralidad y posible causa", *MST*, VII [1945], 139-207, esp. p. 147); "el deseo de unión carnal está sublimado" (A. F. M. GUNN, *The Mirror of Love: A Reinterpretation of "The Romance of the Rose"*, Lubbock, Texas, 1952, p. 429); "platónico era el amor" (Francisca Vendrell de Millás, ed. *El cancionero de Palacio*, Barcelona, 1945, p. 87), etc.

El extenso poema de Quirós al cual me referí, "Es una muy linda torre", emplea la imagen de una ciudadela conquistada para referirse a una dama, y es casi imposible, creo, que alguien pueda llegar a leerlo sin hallarle el sugestivo simbolismo. La "puerta escondida" por la que el poeta "quiere entrar" puede leerse (debe leerse) en dos planos: como una imagen militar y como una expresión figurativa del deseo del poeta de conquistar los sentimientos de la dama. Pero es difícil creer que este conjunto de imágenes ("guardas el portillo", etc.) no estaba dedicado a provocar y evocar una tercera posibilidad de interpretación en términos sexuales concretos.

Si volvemos ahora a la cuarta de las canciones de Quirós, vemos que hay varias interpretaciones que se pueden leer entre líneas. En un plano superficial el poeta parece querer decir que solo la muerte puede cortar la angustia que se supone provocada por el amor no correspondido. Pero "remedio" nos da un indicio. Evidentemente la muerte es la curación de todos los males, pero hay otros medios para evitar la enfermedad de amor, entre los cuales la primera y elemental es "quod detur sibi illa quam diligit"³¹. En la *Comedia Thebaida* Veturia dice a Claudia que hacer el amor es "el médico y curujano que tú has menester" (ed. cit., línea 6858). De este modo, el poeta también está expresando su desesperación por la posesión eterna del objeto amado. Esto se enlaza con una declaración aún más velada acerca de la naturaleza del remedio, que implicará su "muerte" ("no hay lugar teniendo vida") y parece haber allí una sugestión adicional de que ni siquiera esto aliviará su pena. Quizás este ejemplo no sea el más convincente. Si *remedio* y *morir* contienen las interpretaciones que he sugerido, este es el modo correcto de leerlo; pero el que pueda leerse así no es un test adecuado de la hipótesis.

La segunda de las canciones es un poco más clara. En el plano más superficial, el poeta está hablando del júbilo mezclado

³¹ Este es el primer remedio sugerido por Valescus de Taranta en su *Philonium*. Cfr. LOWES, op. cit., y mi introducción a la *Comedia Thebaida*, p. XL.

(*gloria*) de pena de amor. Pero si *gloria* tiene el doble significado del provenzal *joi*, nuevamente está repitiendo el tema de la cuarta canción: la afirmación paradójica de que inclusive la última *gloria* está acompañada de *tristura*, provocada en este caso por su desmerecimiento. "Ser vuestro" es ambiguo, pero puede claramente ser interpretado como un eufemismo. La canción "típica" de Vargas trata, en términos aún más claros, del mismo tema (128v):

Quien alegre no se vido
 lexos está de ser triste
 porqu'el dolor no consiste
 sino en llorar lo perdido.
 Y de aquesta conclusión
 nos queda determinado
 qu'el perder de lo ganado
 es lo que nos da pasión.
 Que lo que no es poseído
 no dexa el corazón triste
 porqu'el dolor no consiste
 sino en llorar lo perdido.

Poca duda puede quedar de que Vargas se está refiriendo al hecho de que el amante que no haya conocido la verdadera alegría ("quien alegre no se vido") de poseer a la amada ("poseído"), no puede tampoco saber lo que realmente es la desdicha.

De hecho es más fácil estar seguro de la presencia de "métaphores voilées" en algunos de los poemas de otros poetas. Los encabezamientos de la "Canción que hizo un gentilhomme a una dama que le prometió si la hallasse virgen de casarse con ella y él después de haverla a su plazer gelo negó" (126v) o de la esparsa de Guevara, "A su amiga estando con ella en la cama" (105r) aseguran que no se trata aquí de amor "platónico", y tampoco hay posibilidad de interpretar mal la "Justa que hizo Tristán de Stúñiga a unas monjas porque no le quisieron por servidor ninguna dellas" (222r-v). En muchos otros ejemplos, se constata que el poeta no está escribiendo acerca de un amor espiritual, "platónico", "puro" sino acerca de un deseo físico, abrumador e insostenible. Así don Diego López de Haro (utilizando *gloria* con dos significados, como "consumación sc-

xual” y como un tipo de “martirio” semi-religioso escribe lo siguiente (130r):

Quando acierta el dessear
 donde gloria no s'espera
 aquesta pueden llamar
 la gloria más verdadera.
 Qu'el mal con buena esperança
 da dolor mas no mortal
 y mal que consuelo alcança
 no se puede dezir mal.
 Assí que más lastimera
 es la pena del pesar
 do esperança desespera
 siendo bivo el dessear.

La *gloria* que “no s'espera” con seguridad significa tan solo la posesión física del objeto amado.

Si se tiene sensibilidad para las *posibles* connotaciones sexuales e inferencias de *esperança, remedio, galardón, desseo, voluntad, gloria, servicio, morir*, etc., difícilmente se pueda dejar de recibir la impresión de que las canciones del *Can. gen.* están como la poesía de los trovadores, impregnadas de sensualidad. El Profesor Otis Green aunque destaca que la poesía de los cancioneros se basa en un deseo físico, escribe que “is not a love of consummation”. ¿Y qué hay entonces, acerca de Guevara en la cama, o Vargas, que poseyó a su amante, o el gentilhomme que rehusó casarse con la dama? ¿Qué, acerca del *Amadís* y *La Celestina*? ¿Es realmente admisible distinguir entre “amor caballeresco” y “amor cortés” (término creado por Jeauroy sobre la base de un solo caso medieval)? Ciertamente a veces hay que admitir que no siempre se puede encontrar una interpretación sexual “secundaria” clara para términos como *gloria*. Cuando Quirós escribe (en la canción citada en primer término) “yo muero por más serviros” interpretar el verso en un sentido sexual es ignorar el verdadero contexto. Al mismo tiempo estos ambivalentes eufemismos (de cuya ambivalencia los lectores contemporáneos deben de haber sido conscientes) impregnan el contexto, de modo que el ambiguo *galardón* referido a la recompensa —que puede oscilar desde una sonrisa de aprobación a la entrega total— tiene en esta canción más claramente la sugestiva

posibilidad de tener su significado completo. Bien puede ser verdad que las canciones no sean una poesía de entrega total. Así como Lope de Estúñiga se queja (49r): “bondad / no te consiente hazer / mi voluntad... honestidad / te hace palacio ser / de castidad”. Esta poesía por lo general no celebra la complacencia de la amada, y se supone que quizá algunos poetas hayan descubierto los perversos placeres de la perpetua frustración. Pero lo que sí puede afirmarse casi con seguridad es que los poetas del cancionero están más obsesionados por el deseo físico y la tentadora posibilidad de su consumación que por las nebulosidades de las ideas neo-platónicas semi-místicas.

Creo que los hechos indiscutibles son estos: (1) la experiencia técnica de los autores de canciones es considerable; (2) los poetas de fines del siglo XV aceptan en la canción una serie de restricciones técnicas que la tornan más exacta y concisa; (3) al mismo tiempo restringen su vocabulario a un número muy limitado de términos abstractos; (4) la mayoría de los críticos modernos que se han interesado en esta poesía, o la han desechado como vacua e insípida o han escogido con entusiasta aprobación poemas que por su forma y contenido son completamente atípicos y no pueden ser tomados como representativos del ideal estético del período; (5) algunos de estos poemas son de hecho muy difíciles de parafrasear o lograr de ellos una correcta interpretación (cfr. “El mayor bien de quereros” de San Pedro, 124v); (6) en otros textos contemporáneos y en literatura similar latina, provenzal, francesa, italiana e inglesa, el mismo o parecido vocabulario abstracto (cfr. “will”, etc. en Shakespeare³²) sirve de vocabulario eufemístico relacionado con la actividad sexual; (7) muchos de estos mismos poetas (cfr. “Más hermosa que cortés” de San Pedro, 226v) componen abiertamente también poesía obscena; (8) los intérpretes de la poesía provenzal y española se han basado en la distinción hecha por el capellán Andrés entre *amor purus* y *amor mixtus*, distinción de la que con muy buena razón se puede suponer que era ignorada por los trovadores de Provenza; (9) la aceptación tradi-

³² Cfr. ERIC PARTRIDGE, *Shakespeare's Bowdly*, London, 1917.

cional del verso provenzal como poesía de amor "puro" (excluyendo la posibilidad tanto de consumación sexual como de matrimonio) ha sido refutada con argumentos muy convincentes durante los últimos diez años.

Yo he sugerido que tratando de llegar a una justa valoración de la poesía de cancionero, la crítica moderna no puede apoyarse simplemente en su moderna sensibilidad, que la induce a escoger a Florencia Pinar y hacer a un lado a Quirós; que hay algo extraño en la restricción métrica acompañada de una restricción del vocabulario, que parece conducir a la dispersión del contenido semántico; y, en consecuencia, no sería injustificado sospechar la presencia de eufemismos en esta poesía. Se puede sostener que sería extraño que la poesía española del siglo XV y la tradición que celebra el amor puro fueran únicas en ese período. Pero la naturaleza del eufemismo es tal que difícilmente se pueda estar seguro por completo de que el segundo significado esté presente: no sería imposible insistir en el hecho de que "estando en la cama" tenga una interpretación totalmente ingenua y no en conflicto con el punto de vista de Denomy acerca del "amor cortés". Y hay contextos en los cuales posiblemente este vocabulario eufemístico deba ser tomado con su valor real. Necesitamos un detallado estudio de la incidencia y de los contextos de términos como *gloria* a través de la poesía de cancionero de ese período. Mientras tanto, tenemos una hipótesis que puede llegar a explicar la supuesta "vaguedad" de cierta poesía amorosa, el uso excesivo de un limitado número de términos abstractos y la dificultad de interpretar algunos poemas, una hipótesis que torna esta poesía "insípida" mucho más viva.

KEITH WHINCOM

University of Exeter
(trad. de Elena Huber)

TRAS LAS HUELLAS DE ALEJANDRO SAWA

(NOTAS A *LUCES DE BOHEMIA*)

La rebusca de datos en periódicos, revistas, recuerdos de los contemporáneos vivos, etc., a fin de documentar lo más posible la angustiosa realidad que se refleja en *Luces de bohemia*, me ha llevado a pistas a veces sin salida, pero a veces fructíferas. Una de las más ricas ha sido el poder encontrar en Madrid al único descendiente vivo de Alejandro Sawa, el exquisito escritor bohemio desperdigado, que no supo trasladar a flor de página su azacaneado vivir. Este descendiente es su nieto, don Fernando López Sawa, hijo de la niña que en *Luces de bohemia* aparece bajo el nombre de Claudinita, muerta ya hace algunos años (agosto 1941); Claudinita, que en la realidad se llamaba Elena, se casó con el escritor teatral Fernando López Martín¹ (descendiente a su vez del ilustre pintor Vicente López). Jeanne Poirier de Sawa, la viuda Madama Collet, contrajo matrimonio, años después de muerto Sawa, con otro español, en Francia, donde ha muerto hace poco tiempo (setiembre, 1960).

Doña Juana Poirier guardaba consigo multitud de papeles, fotografías, etc., etc., de Alejandro Sawa. Las incidencias de la última guerra mundial, que le hicieron abandonar su casa de los alrededores de París, para refugiarse en la Borgoña, de donde

¹ Fernando López Martín fue premio Piquer de la Real Academia Española en 1919, por su obra *Blasco Jimeno*. Colaboró en numerosos periódicos. Escribió, entre otras cosas, *El rebaño* (1921), *Los villanos de Olmedo* (1923), *Oraciones paganas* (1918). Su nombre figura en la breve lista de personas que asisten al entierro de Alejandro Sawa, lista que he encontrado entre los papeles de su hija. Bien podía ser, pues, otro de los "epígonos del Parnaso modernista". Colaboraciones de F. López Martín se encuentran en *Mundo Gráfico*, *Nuevo Mundo*, *La esfera*, etc.

era oriunda, han maltratado sus papeles². Estuvieron sufriendo durante su ausencia humedades, malos tratos, etc. Terminada la guerra, devolvió a su nieto en Madrid todo cuanto le quedaba o logró reunir. De ese montón de recuerdos familiares o personales, he entresacado, gracias a la bondad y generosidad de don Fernando López Sawa, unos pequeños datos que hoy puedo dar a la publicidad.

Lo verdaderamente fascinador en el revuelo de papeles, cartas, documentos y anecdotario que el nieto recuerda, es ver, una vez más y estrechamente confirmada, la suposición que me llevó a estudiar la realidad reflejada en *Luces de bohemia*. No se trata ya de simples anales de política, de sucesos que por su grave dimensión ridícula podían ser puestos en solfa por Valle Inclán, sino que en pequeños detalles vuelve a estar patente esta voz de todos los días, esta complicidad alarmante de todos cuantos vivieron aquellos momentos. Valga un par de botones de muestra.

Lecmos en *Luces de bohemia*, escena IX, la llegada de Max Estrella y don Latino al café Colón, donde se encuentran con Rubén Darío:

Max: ¿Qué tierra pisamos?
Don Latino: El café Colón.
Max: Mira si está Rubén. Suele ponerse entre los músicos.
Don Latino: Allá está como un cerdo triste.

Es una frase nada halagadora que se compagina bien con el aire total que Rubén despliega en *Luces de bohemia*, ese papel fantasmal, de pasado viviente, puesto en pie en la nostalgia y en la desazón. Pues bien, incluso este pequeño detalle, el llamar así a Rubén, se me crece ahora en realidad hiriente, sangrante, voz de la tertulia y la calle, cuando puedo leerlo escrito en una carta-tarjeta dirigida a Juana Poirier. Se trata de una tarjeta

² Juana Poirier era borgoñona. Estudiaba en París cuando conoció allí a Alejandro Sawa. Se casaron y allí nació Elena, la hija. Según reza la invitación de boda, que he visto, Juana Poirier había nacido en Fonteney-sous-Fouronnes (Yonne). El segundo marido de Juana se llamó Enrique López. La familia no recuerda el año de la boda, pero lo localizan hacia los "veintitantos".

en la que aparece reproducida una portada de la traducción francesa de "*Mémoires amables du Marquis de Bradomin*, par Ramón del Valle Inclán. Traduits de l'Espagnol par Charles Barthez. Couverture du Tome I". La tarjeta lleva un grabado lateral, algo más de la mitad, y está escrita por su cara anterior, aprovechando el amplio blanco restante. Ahí, una letra femenina (Josefina Blanco, la mujer de Valle Inclán) ha escrito lo siguiente:

"Sainte amie: Il faut attendre encore quelques jours. Tout va bien... [un ángulo de la tarjeta está comido] maintenant. L'adresse du c... triste... vien de la connaître. La voici: Claudio Cocco: 60.

Je vous embrasse tendrement. J. de Valle"

La carta revela un mediocre conocimiento del francés escrito. Parece ser persona que puede hablarlo, pero que tiene una gran inseguridad al escribirlo³. Pero lo que nos interesa hoy es que ese c... triste, con domicilio en la madrileña calle de Claudio Coello, era tratado en el medio familiar y amistoso de la misma manera —exactamente de la misma— que es tratado en el primer esperpento. He ahí una vez más confirmada mi sospecha de que todo cuanto se dice en *Luces de bohemia* se dijo en la realidad, como armónico inexcusable a una coyuntura humana y a una convivencia entremezclada de alegrías y de pesadumbres.

Aún es más escalofriante el encabezamiento: *Sainte amie*. El Sr. López Sawa recuerda cómo todo el mundo allegado a la familia Sawa-Poirier llamaba a Juana "Santa Juana", "una mujer santa", etc. Este encabezamiento nos demuestra que podía ser hasta dirigido directamente a la interesada. Lo confirman otras cartas y papeles de Prudencio Iglesias Hermida, que ahora no reproduzco⁴. Según don Fernando López Sawa, este llamar

³ En la foto quizá no pueda apreciarse bien cómo J. de Valle ha superpuesto *b* y *v* en *vien*, pero se aprecia con claridad la falta de la *s* final de *viens*; en *connaître* la ortografía ha bailado suprimiendo una *n* y añadiendo una *t*. Igualmente hay equivocación en el acento superfluo que lleva *embrasse*.

⁴ Bastará con este, de más fácil acceso. En un artículo sobre Rubén Darío, Iglesias Hermida recae sobre la tan traída y llevada petición de Sawa a Rubén para que le pagase las colaboraciones de *La Nación* de Buenos Aires, que él escribía y aparecían firmadas por Rubén. En ese artículo,



Mémoires Aimables

MARQUIS DE BRADOMIN

RENON DEL VALLE INCLAN

Traduits de l'Espagnol

PAR CHARLES BARTH



Caricature de l'Esprit

*Caricature de l'Esprit
Il faut attendre encore
quelques jours avant de
maintenant. L'adresse de
l'Esprit de la machine. Les
de mes embarras. Les*



santa a su abuela, Juana Poirier, era lo más general. Existe la tradición familiar de que tal apelativo le fue impuesto a Juana por el propio Verlaine (del que, por cierto, conserva la familia López Sawa un impresionante retrato, dedicado a Alejandro Sawa), quien dio en llamarla *Santa Genoveva*. Durante los años de ceguera de Alejandro Sawa, Juana Poirier tenía que escribir lo que su marido le dictaba. Su pésimo español obligó a Sawa a buscarse un secretario, don José María Gascón, quien se encargó de escribirle los artículos, etc. Esto nos lleva de nuevo a verificar otro aserto de *Luces de bohemia*. En la escena VIII, en el diálogo con el ministro, leemos:

...Dicto y mi mujer escribe, pero no es posible.

El Ministro: ¿Tu mujer es francesa?

Max: Una santa del cielo, con una ortografía del infierno. Tengo que dictarle letra por letra...

He aquí una de esas verdades escurridizas, deslizadas como al pasar, pero que, seguramente, en el oído de los inmediatos contemporáneos tenían una resonancia eficaz, vivísima, de cercanía casi angustiada.

Entre esos papeles numerosos, he encontrado dos cartas de Ramón del Valle Inclán a Juana Poirier, ya muerto Alejandro Sawa. No tienen fecha, pero aluden claramente a la angustiada situación en que se quedaron las dos mujeres tras la muerte del escritor. Algunas cartas de Prudencio Iglesias Hermida tocan el problema claramente, e incluso una de ellas habla de que, sin consultar con Juana, ha puesto un anuncio en el periódico —¡ los

Iglesias dice que llega a casa de Sawa en un momento de escándalo íntimo contra el secretario Sr. Gascón, y dice:

“En uno de los días últimos más tristes y más negros de Alejandro Sawa, llegué yo a casa del bohemio genial. Don Alejandro gritaba destempladamente contra un dibujante, tartamudo y medio imbécil que le servía de secretario. La esposa del gran artista asistía a la rociada sonriendo tristemente, con su rostro bello de Santa Genoveva” (*La palabra libre*. Periódico repunecano de cultura popular. Órgano de la liga anticlerical española, año III, n.º 63, 10 de marzo de 1912).

El mismo Sawa llama a su mujer *la santa* en *Iluminaciones en la sombra*, pp. 202, 203.

anuncios por secciones, que tanto divertían a Valle!— en el que Juana se ofrece para dar clases de francés. Con este tema están relacionadas las cartas de Valle, que transcribo a continuación.

“Amiga Juana:

Mañana salgo para Valencia y no sé si podré verla, aun cuando haré todo lo posible. De todas suertes el viaje será corto.

Hoy me tiene a sus órdenes donde mejor le venga a mano, según sus ocupaciones. En su casa, o en esta que también es suya, o donde me indique.

Sabe que es siempre su mejor amigo

Valle Inclán.”

La otra dice así:

“Amiga Juana:

Le mando esta carta como exploración, pues no sé con certeza sus señas.

Me han pedido noticia de una profesora de francés para una señorita americana y me he acordado de usted.

Creo que pagarían regularmente.

Siempre su buen amigo

Valle Inclán.”

La falta de datación me impide dar un comentario adecuado a la primera de estas cartas. Sin embargo, y dados los apuros económicos de Juana al morir Sawa, no parece descabellado pensar que se trata de una contestación a una petición de socorro⁵.

⁵ Las peticiones de ayuda por parte de Juana Poirier de Sawa debieron ser, naturalmente, atribuladas y frecuentes. El espectro de la pobreza más alarmante era la herencia que le legó Alejandro Sawa. Ya conocemos las cartas que dirigió a Rubén, pidiéndole el prólogo para *Iluminaciones en la sombra* y ayuda económica (DIEGO ÁLVAREZ, *Cartas de Rubén Darío*, Madrid, Taurus, 1963, pp. 71-73). Como significativa noticia, puedo añadir aún alguna más, que nos redondea la trágica mojiganga retratada en *Lucas de bohemia*. Con motivo de la muerte de Sawa los periódicos de Madrid publicaron oportunas palabras, con sus ribetes de altisonancia o de frialdad, o de pura ocasionalidad momentánea. Entre los papeles de la familia López Sawa he visto unas cuantas. Extraigo un dato curioso de la necrología de *El Globo*, correspondiente al día 3 de marzo de 1909: “Ciego hace años, dictaba sus composiciones, siempre bellas... Ha muerto con la sola y amante compañía de su esposa y de su hija. Los amigos no abundan en los hogares humildes y menos en los días de prueba. Sawa hizo escribir una carta de despedida dirigida a un célebre dramaturgo, presintiendo su fin, queriendo decirle adiós, y ha muerto sin esta satisfacción que le sonreía en sus horas últimas...”

He encontrado la carta al “célebre dramaturgo”, que quedó sin contestar. Se trata de una carta escrita con letra muy cuidada, quizá del se-

Querida Juana:

Mañana salgo hacia Valencia y no se si podré verla un cuando haré todo lo posible. De todas suertes el viaje será corto.

Hay materia a sus ordenes dandole mejor le venga a mano, segun sus deseos.

ciones. En su casa, o en otra
que también es suya, o donde me vaya

Sabe que es siempre su
mejor amigo

Valle-Guilaín

Domingo Trana:

Se mando esta carta
como exploracion
pues no se con cer-
teza ⁺ sus serios.

Me han pedido noti-
cia de una profesora
de frances para
una ⁺ senorita ana-

ricana ya me he ayuda-
do de usted. Creo que
pagarian regularmente
Siempre su buen amigo
Valle-Enula

He aquí, pues, unos datos más que nos ponen ante los ojos la realidad del Madrid “absurdo, brillante y hambriento”, en el que *Luces de bohemia* se desenvuelve. Es realmente asombrosa la cualidad trasmutadora de Valle Inclán, que ha sabido poner en esas páginas los más diminutos acaeceres, las más pequeñas alusiones de la vida cotidiana. La realidad esperpéntica se nos presenta así como una verdad desnuda, donde el desencanto y

cretario, copia hecha con alguna intención, ya que, aparte de las aclaraciones precisas que lleva, contiene, de añadidura, una lista de las personas que asistieron al entierro de Alejandro Sawa, el fantasmal entierro con Rubén y Bradomín en el cementerio del Este. He aquí la carta:

“Última carta que dictó y firmó Alejandro Sawa. Al señor don Jacinto Benavente. Mi ilustre y querido amigo: Me estoy muriendo. Y me estoy muriendo como en mitad de un camino, camino de Pasión que no condujera a ninguna parte. Estoy solo y perseguido por goces que me anuncian el infierno. Yo sé que es usted un hombre de corazón y lo llamo. ¿Quiere usted, urgentemente y sin pérdida de momento, venir a verme? Es una voz de la Eternidad la que lo llama a V. ¿Verdad que no me he equivocado, pensando que su corazón de V. está en relación de igualdad con su talento? Un abrazo, que tiene la pretensión de ser eterno; y la expresión de mi inmortal agradecimiento. Alejandro Sawa. Es copia. Nota: Esta carta no llevaba fecha. Fue firmada el 18 de febrero de 1909. Se entregó el mismo día, sin que se dignara contestar al llamamiento aquel a quien fue dirigida.”

Realmente, estas cartas (esta y las publicadas por D. Álvarez) encierran una respetable dosis de literatura, de ese vivir en libro de que hablaba Rubén. Por otra parte, si eran muy frecuentes, como podemos sospechar, la mayor parte de los requeridos se encogería de hombros con cierta facilidad. No nos debemos extrañar. En este caso, lo importante es la coincidencia con la noticia del periódico *El Globo*, lo que nos delata de nuevo el ambiente general de chismorrería y de tertulia charlatana que se despliega en *Luces de bohemia*. La copia a que aludo sigue diciendo así:

“Alejandro Sawa falleció el 3 de marzo, trece días después de haber escrito la carta a Benavente, a la una menos cuarto de la madrugada [el dato de la hora precisa también lo registra la necrología de *El Globo*], enterrándose el día 4 a las dos y media de la tarde.

Fueron al entierro: Salvador Rueda, Roberto Castrovido, Ramón del Valle Inclán, Ángel Salaverría, Ricardo Fuentes, Andrés González Blanco, Domingo Blanco, José Nakens, Enrique Guijo, Emilio Prieto y Villarreal, Ernesto Bark, Rodrigo Varela —representado—, Víctor Germaisa, Prudencio Iglesias, Fernando López, Otelo Bark, José María Gascón, Manuel Peláez, Francisco Ginestal.”

Hasta aquí la carta-copia. En esta relación, ya tenemos algunos viejos amigos: Bradomín-Valle, Iglesias Hermida, y, sobre todo, Ernesto Bark, el Soulinake del esperpento, el empeñado en sostener que Sawa no estaba muerto. Y no figura Rubén Darío. Ya lejano el tiempo de esa tarde, a las dos y media, no nos es difícil suponernos toda esa teoría de fantoches en hilera, de que Valle nos habla (*Luces*, escena XIII). (Ver para todo esto, A. ZAMORA VICENTE, *La realidad esperpéntica*, Madrid, Gredos, 1969).

la premura de los sucesos quedan definitivamente aunados al servicio de una depuración artística de primer orden.

ALONSO ZAMORA VICENTE

Seminario de Lexicografía
Real Academia Española

LA LITERATURA NACIONAL EN LAS *POÉTICAS* ESPAÑOLAS

“En realidad, la *Poética* de Martínez de la Rosa es la llave que cierra el período abierto por la *Poética* de Luzán”¹.

Dentro del período indicado por don Marcelino Menéndez Pelayo —*La Poética* de Luzán aparece en 1737 y la *Poética* de Martínez de la Rosa, en 1827— se publican una serie de poéticas, preceptivas y retóricas, escritas cuando ya el concepto del arte basado en la imitación de modelos prestigiosos y en la sujeción a reglas, estaba siendo socavado por la formulación de las doctrinas estéticas —organicistas primero y plenamente románticas después—, que definían la creación artística como un proceso de autorrevelación². Este viraje, que engendró tan profundas modificaciones en otros conceptos derivados o anejos de aquella idea central, dejó escasas huellas en las poéticas españolas, presididas por un clasicismo a ultranza.

Es esta, además, una etapa de revisión de valores de la literatura nacional, cumplida con diferentes intenciones, no solo de signo estético, sino político e ideológico. Qué relación hay entre estas *Poéticas* y la literatura nacional, más precisamente, qué actitud adoptaron sus autores en la utilización de ejemplos españoles; cuáles fueron sus criterios sobre los grandes períodos de

¹ MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España*, Santander, C.S.I.C., 1947, tomo III, p. 477. Se ocupa también del mismo autor en “Don Francisco Martínez de la Rosa”, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Santander, C.S.I.C., 1942, tomo IV, pp. 263-288.

² ABRAMS, M. H., *El espejo y la lámpara*, Buenos Aires, Nova, 1962; WELLES, R., *Historia de la crítica moderna*, Madrid, Gredos, 1959 (en publ.), especialmente tomo I.

la historia literaria; cuáles fueron las autoridades más frecuentemente invocadas; cuál fue, en suma, la valoración de la literatura nacional a la hora de postular modelos ejemplares de educación literaria: tal es la pregunta central que nos hemos planteado en nuestra indagación sobre esta etapa.

I. CARÁCTER GENERAL DEL PERÍODO ABARCADO

Se trata, evidentemente de un período muy amplio, casi cien años, durante los cuales se suceden cinco reinados, desde Felipe V a Fernando VII; es por ello natural que, en un lapso tan prolongado, se hayan manifestado diferentes preocupaciones y en campos distintos. En las primeras décadas del siglo prima el afán normativo de que son buena muestra las fundaciones de Felipe V, la Real Academia de la Lengua (1714) y de la Historia (1738), y la publicación del primer *Diccionario de Autoridades*. Con la creación de la Academia de la Lengua y este primer Diccionario, entra en su propio cauce dieciochesco el creciente y serio interés por los problemas lingüísticos, en general, y por la lengua española, en particular, que tenía amplios antecedentes en España.

La lengua española es objeto de los más entusiastas elogios, encabezados por el que aparece en el *Discurso proemial sobre el origen de la lengua castellana* del *Diccionario de Autoridades*, y reiterados por otros de contenido y tono semejante de Gregorio Mayáns y Sisear y, sobre todo, de Juan Pablo Forner, en las *Exequias de la lengua castellana*.

Pese al grado de perfección que esos elogios reconocen, casi todas estas obras son concebidas como verdaderas defensas del lenguaje, emprendidas con el mismo ánimo de revisión y el mismo espíritu crítico que preside otras actividades de la época. Dos graves ataques ha sufrido la lengua española; el primero, el culteranismo del siglo XVII y sus secuelas en la primera mitad del siglo XVIII y, luego, la invasión de barbarismos y, particularmente, de galicismos, en la segunda mitad de ese siglo. De ahí la misión depuradora que compete a la Academia, definida por Madramant como sigue: "Y así pocos se eximieron de los vicios del estilo, que se propagaron hasta principios de este siglo,

en que la Real Academia Española, proyectada y felizmente establecida por el Señor Felipe V, ha trabajado sin cesar, y se desvela continuamente en restablecer y perfeccionar la magestad y grandeza de la lengua castellana, procurando detener también el rápido torrente de abusos que se introducen de nuevo”³.

La revisión emprendida en la lengua se impone también en la literatura, y adopta cuatro manifestaciones principales: las polémicas literarias y las formulaciones doctrinarias de ellas derivadas, los estudios de historia literaria, las ediciones de textos y la publicación de *Poéticas* y *Retóricas* originales y traducidas.

Las polémicas literarias corresponden a la segunda mitad del siglo y han sido prolijamente historiadas, primero por Marcelino Menéndez Pelayo y luego por varios investigadores contemporáneos como E. Allison Peers y G. C. Rossi⁴. En dichas polémicas, según ha sido demostrado, pugnan la persistencia de la tradición literaria española y el espíritu innovador de quienes protagonizan lo que Castro ha denominado “un intento de incorporar a las formas universales de cultura”⁵. Si en algunos casos —los menos— prima la detracción sistemática del pasado literario, justo es decir que las inteligencias más esclarecidas optan por la revisión crítica de la literatura nacional española y, más particularmente, del teatro, quizás por ser la forma literaria con mayor trascendencia y proyección social.

Sobre una doble base de objeciones morales y formales, se emprende la larga serie de artículos y folletos polémicos que se van centrando en la crítica a Lope y Calderón y que culminan con un resultado práctico, la prohibición de los Autos, en 1765. La discusión se prolonga hasta fin de siglo, sin embargo, y recrudece luego bajo un signo distinto, el del romanticismo schlegeliano, en la polémica entre Nicolás Böhl de Faber y José

³ MADRAMANT, MARIANO, *Tratado de la elocución o del perfecto lenguaje y buen estilo respecto al castellano*, Valencia, Orga, 1795, p. XV.

⁴ PEERS, E. A., *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 1954, tomo I, cap. I; ROSSI, G. C., *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1967, caps. I-IV.

⁵ CASTRO, AMÉRICO, *Lengua, enseñanza y literatura*, Madrid, V. Suárez, 1924, pp. 282-283.

Joaquín de Mora, desarrollada en dos momentos sucesivos, 1814 y 1818-1819⁶.

El segundo aspecto de la revisión del pasado se cumple a través de los primeros estudios de historia literaria, los cuales comienzan abarcando aspectos parciales. Nos referimos a los *Discursos sobre las tragedias españolas* (1750 y 1753), de Agustín Montiano y Luyando, el más importante antecedente de los posteriores estudios de Moratín sobre el teatro. En cuanto a la poesía, corresponde citar los estudios de Luis José Velázquez, *Orígenes de la poesía castellana* (1754), y del P. Martín Sarmiento, *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, escrito antes de 1748 y publicado en 1775; ambos bien conocidos y citados por los autores de las *Poéticas* que examinaremos.

Contemporáneamente, se realizan los primeros esfuerzos por organizar colecciones de textos de amplio alcance, tales como el *Parnaso español*, de Juan José López de Sedano (1768-1779), en nueve volúmenes, y la *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV* (1779-1790), preparada por Tomás Antonio Sánchez. A partir de 1786 comienza a publicarse la *Colección de Obras poéticas*, de Ramón Fernández, seudónimo del Padre Pedro Estala. Dentro de esta *Colección*, habrán de aparecer, en 1796, las *Poesías escogidas de nuestros Cancioneros y Romanceros antiguos*, de Manuel José Quintana, precedida de una *Introducción histórica*; en 1807 publica sus *Poesías selectas castellanus desde el tiempo de Juan de Mena* hasta nuestros días, que ampliará en sucesivas ediciones de 1829-30 y 1833. Quintana fue censurado por Bartolomé J. Gallardo quien lo acusó de haber utilizado un solo *Romancero*, el *General* de 1604, para hacer su selección. En otra oportunidad, en un artículo sobre Böhl de Faber, dice que Quintana ha formado un ramillete "de los ramilletes hechos y manoseados por el Caballero López-Sedano y el Escolapio Estala"⁷.

⁶ PEERS, E. A., op. cit., tomo I, cap. II.

⁷ GALLARDO, B. M., *El crítico*, n.º 4 y n.º 6, en *Obras escogidas*, Madrid, NBAE, 1928, tomo II, p. 8 y pp. 92 y 93.

Nicolás Böhl de Faber edita su *Floresta de rimas antiguas castellanias* en 1821; y en 1828, Agustín Durán el famoso documento que precede inmediatamente a la eclosión romántica, su *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español y sobre el modo cómo debe ser considerado para juzgar de su mérito particular*. El mismo Durán prepara por estas fechas su *Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII* (1828-1832). Estos últimos estudios y colecciones pertenecen a una etapa más avanzada, en la cual el interés por las literaturas nacionales, derivado del romanticismo, y el auge de los estudios históricos, van enriqueciendo el panorama de la erudición literaria española.

Pero la preocupación reformadora y crítica del siglo XVIII encuentra su manifestación más característica en las *Poéticas*, y en ellas se prolonga hasta bien entrado el siglo XIX el afán normativo y preceptivo. La primera edición de *La Poética o reglas de la poesía* de Ignacio de Luzán aparece en 1737, la segunda en 1789; en 1801, el *Arte poética fácil*, de Juan Francisco Masdeu; en 1805 los *Principios de retórica y poética*, de Francisco Sánchez Barbero; en 1826, el *Arte de hablar en prosa y verso* de José Gómez Hermosilla; en 1827, la *Poética* de Francisco Martínez de la Rosa. Son estas las cinco poéticas elegidas para nuestro examen como las más representativas dentro de una etapa muy rica en estudios y tratados de índole similar.

II. LAS "POÉTICAS" Y LA LITERATURA ESPAÑOLA

1. *La Poética o reglas de la poesía*, de Ignacio de Luzán.

Para Ignacio de Luzán la historia literaria entra en la poética con un carácter meramente funcional, o sea que debe servir a los efectos del esquema histórico básico que ilustra la teoría y la preceptiva. En el capítulo III del libro I, al tratar *Del origen de la poesía vulgar*, lo histórico es un mero esbozo con referencias a Sicilia y a Provenza y, al encarar la poesía nacional, un rápido trazado de las líneas fundamentales, en lo cual sigue a Fernando de Herrera en su *Annotae a Garcilaso*. Santillana y

Boscán aparecen como fundadores de la poesía vulgar en España, con lo cual resultan ignorados casi tres siglos de historia literaria. Garcilaso es el “príncipe de la lírica española”; luego se introducen la hinchazón y el artificio, primero por obra de Lope de Vega y Góngora. Luego, Gracián “acredita tan depravado estilo”, en su *Agudeza y arte de ingenio*. Se abandonan las canciones y demás composiciones líricas y se conservan solo los sonetos, según el modelo de Góngora. El resto son coplas y décimas escritas con singular ingenio y agudeza extremada; pero, en opinión de Luzán, la buena poesía no puede caber en tan pequeños límites y solo luce en los grandes poemas, en los dramas y en las poesías líricas de mayor extensión que una redondilla o unas décimas. En síntesis, en la perspectiva de Luzán la poesía española es, ante todo, poesía lírica culta que surge en el siglo XV, se desarrolla en un breve período introductorio; uno más breve aún —reducido casi a un solo autor, Garcilaso—, de culminación; y una etapa de decadencia que aparentemente llega casi hasta el momento en que escribe el autor. Tal vez lo más original de este aspecto de *La Poética* de Luzán sea su rotunda defensa de la rima asonante, a la cual califica de “versificación excelente”, aunque los extranjeros no la aprecien; así como su elogio de los versos sueltos, los cuales, de haberse perfeccionado, pudieron constituir “una versificación casi comparable a los exámetros latinos”⁸.

En su segundo esbozo histórico, *De la poesía dramática española, su principio, progresos y estado actual*, capítulo I del libro tercero (en las variantes de la edición de 1789), Luzán adopta un esquema original, la distinción entre dos clases fundamentales de dramática, una popular y una culta: “La dramática española se debe dividir en dos clases: una popular, libre, sin sujeción a las reglas de los antiguos, que nació, echó raíces, creció y se propagó increíblemente entre nosotros; y otra que se

⁸ LUZÁN, IGNACIO DE, *La Poética o reglas de la poesía*, Barcelona, Ediciones Bibliófilas, 1956, tomo II, pp. 276-277.

puede llamar erudita, porque solo tuvo aceptación entre hombres instruidos''⁹.

Puesto a caracterizar la primera clase, señala cuatro épocas: hasta el siglo XV, obras cantadas y representadas por los propios poetas y juglares; hasta el siglo XVI, escenas pastoriles y coloquios; hasta el fin del XVI, el teatro que corresponde a las obras de Torres Naharro, Cueva y Cervantes; luego, Lope y la perfección en Calderón, y finalmente, la decadencia hasta el siglo XVIII. Con un ritmo semejante al señalado para la lírica, se periodiza la historia del teatro: un movimiento preparatorio, un ápice de perfección y una inmediata y prolongada decadencia. Al tratar la historia de la que él llama la dramática erudita, Luzán examina los orígenes desde la época de los Reyes Católicos y Carlos V, en que los españoles viajaron a Italia y a otros lugares de Europa, aprendieron a los griegos y latinos y difundieron ese gusto por la Península. Puesto a hacer el balance de esa dramática en la época moderna, Luzán llega a una desolada conclusión: cuatro o cinco tragedias jamás representadas, aun cuando fuesen perfectas, y otras que no lo son, eso es todo¹⁰. Por ello, se acoge a la glosa de una afirmación de Cascales según la cual, no hay tragedias españolas según las reglas de Aristóteles y Horacio, porque el teatro nace en una etapa en que no había reglas.

Visto este esquema de la historia literaria en dos de sus géneros principales, la poesía lírica culta y la tragedia, es natural que en los ejemplos elegidos por Luzán para ilustrar el desarrollo de su *Poética* no aparezcan autores anteriores al siglo XV y sean escasos los contemporáneos del siglo XVIII. Un porcentaje aproximado sería el siguiente: autores situados entre mediados del siglo XV y comienzos del XVI, un 11 %; del siglo XVI, un 28 %; de mediados del siglo XVI y comienzos del XVII, un 36 %; del siglo XVII, un 21 %; de mediados del siglo XVII y comienzos del XVIII, un 4 %. Los autores más citados son, en

⁹ *Ibidem*, tomo II, p. 296.

¹⁰ *Ibidem*, tomo II, p. 319.

este orden: Lope de Vega, Calderón, Moreto, Garcilaso, Góngora, los Argensola y Boscán.

Sus juicios sobre Garcilaso —como ya dijimos al transcribir su calificación de “príncipe de la lírica española”— son siempre de máximo elogio y admiración. En el capítulo VI del libro II, *Reglas para la dulzura poética dilucidadas con varios ejemplos*, se basa en poemas de Virgilio y Garcilaso y llega, incluso, a afirmar que un ejemplo de Garcilaso es superior al pasaje de Virgilio que imita. Las citas y referencias a los Argensola son también sumamente elogiosas. No ocurre siempre esto mismo con Boscán, el cual, habiendo sido citado como modelo en algunos pasajes de *La Poética*, es objeto, junto con Diego Hurtado de Mendoza y otros introductores de la nueva poesía, de reprobación por haberse detenido en el metro y el estilo y haber olvidado los conceptos ¹¹.

La obra de Góngora sirve de ejemplo constante de hinchazón, afectación y mal gusto, tanto en el pensamiento como en las imágenes, el estilo y la locución. Sobre todo las metáforas gongorinas, le ofrecen abundantes argumentos para sus críticas a la falta de proporción, semejanza y propiedad. El mayor peligro se produce cuando la fantasía desarrolla sus creaciones a partir de lo metafórico, y en esto fundamenta su acre censura contra Góngora, Lope y otros. Según Luzán, los sofismas fundados en el sentido metafórico o equívoco, son admisibles solamente en dos casos: en el estilo jocoso o cuando el poeta se finge delirante y frenético ¹².

En el caso de los dramaturgos, los juicios de Luzán sobre Lope de Vega se abren con un elogio inicial y con la lamentación de que no hubiera verdadera crítica: “...porque Lope no es un modelo para ser imitado, sino un inmenso depósito de donde saldrá rico de preciosidades poéticas quien entre a elegir con discernimiento y gusto” ¹³. A partir de esta postulación, encara una crítica severa de Lope en relación con los asuntos, el tras-

¹¹ *Ibidem*, tomo II, p. 268.

¹² *Ibidem*, tomo I, p. 191.

¹³ *Ibidem*, tomo II, p. 305.

torno de la historia, la mezcla de fábulas, la impropiedad de las acciones y dichos de los personajes, los lugares comunes y la erudición trivial. Lope, agrega más adelante, no fue el corruptor del teatro en España, porque este nunca estuvo ordenado ni tuvo reglas¹⁴.

En otros pasajes de *La Poética* alude al descuido de las costumbres —es decir, al carácter y las inclinaciones de las personas a través de las palabras y obras—, común en los dramaturgos españoles y especialmente en Lope. Esto no obsta para que, puesto a juzgar globalmente sobre los defectos más comunes en las comedias, en el capítulo XV, encabece su examen con un elogio de Lope junto con Calderón, Solís, Moreto y Bances Candamo, por la rara ingeniosidad, singular agudeza y discreción. A continuación, expone una nutrida enumeración de vicios, errores y defectos propios de la poesía en general, de cada tipo de poesía en particular, y otros ajenos, de otras artes y ciencias. Ilustra las imágenes desproporcionadas y las metáforas extravagantes con ejemplos de Calderón y Lope; los errores de la poesía dramática y del desconocimiento de sus reglas, con ejemplos de Lope y Moreto; la falta de respeto a las unidades con ejemplos de Lope y Calderón; los defectos de doctrina y del hablar impropio con ejemplos de los mismos. Menciona, naturalmente, el juicio de Boileau sobre los dramaturgos españoles, incluido en el Canto III de su *Art Poétique*.

Su actitud frente a Calderón, con ser semejante a la que sustenta frente a Lope, le permite reconocerle un mayor cuidado en las costumbres. Hace, además, un elogio de sus comedias de capa y espada, pese a los defectos morales que tienen, por el interés que despiertan en los espectadores; y otro elogio, más cauto, de los autos sacramentales: “El feliz ingenio de don Pedro Calderón de la Barca ejerció su numen en esta nueva especie de poesía con general aplauso”¹⁵.

Idéntica medida manifiesta en sus juicios sobre Moreto y Rojas Zorrilla, a quienes elogia en unas ocasiones y reprocha,

¹⁴ *Ibidem*, tomo II, p. 331.

¹⁵ *Ibidem*, tomo II, 141.

en otras, lo que llama impertinencias y excesivas libertades. Empero, debemos subrayar el hecho de que, puesto a elegir un modelo para su análisis de la fábula dramática, escoja *El desdén con el desdén*, de Moreto.

En cuanto al poema épico, Luzán elige como modelos para su examen de los preceptos y reglas de la fábula épica, los poemas de Homero y Virgilio. Además, basado en su definición de que “la fábula o la acción épica ha de ser ilustre, grande, maravillosa, verisímil, entera, de justa grandeza, una y de un héroe”¹⁶, niega expresamente el título de epopeyas a algunos poemas que son meramente historias: *La Farsalia*, de Lucano; *La Araucana*, de Ercilla; *La Autriada*, de Juan Rufo; *La Mejicana*, de Gabriel Lasso de la Vega.

Si juzgamos el conjunto de la historia literaria, hay omisiones interesantes, como la de Tirso de Molina; otras, más explicables, por pertenecer a sectores poco conocidos y peor valorados hasta ese momento, y ajenos, en definitiva, al gusto clásico, como la épica medieval y el romancero. Sin embargo, es importante su valoración indirecta de los romances cuando opina que la asonancia es una forma de versificación con grandes posibilidades.

Es también notable la escasez de referencias a autores próximos a su tiempo; Luzán, a diferencia de otros tratadistas, no ha aclarado este aspecto de su elección.

2. *Arte poética fácil*, de Juan Francisco de Masdeu.

Esta obra fue editada por primera vez en Valencia, en 1801¹⁷, y poco después el mismo Masdeu publicó una *Poética italiana*: *Arte poetica italiana de facile intelligenza: dialoghi familiari*, Parma, 1803. También el *Arte poética fácil* se desarrolla en nueve diálogos entre el maestro, Metrófilo o amante del metro, y la discípula, Sofronia o la discreta.

¹⁶ *Ibidem*, tomo II, p. 161.

¹⁷ Hemos manejado la segunda edición: MASDEU, JUAN FRANCISCO DE, *Arte Poética fácil. Diálogos familiares en que se enseña la poesía a cualquiera de mediano talento, de cualquiera sexo y edad*. Nueva edición corregida por D.J.M.P. y C., Gerona, Antonio Oliva, 1826.

No hay en ella ningún esquema de desarrollo histórico-literario, a diferencia de lo que ocurría en *La Poética* de Luzán. Dos diferentes tipos de ejemplos ilustran las enseñanzas de Metrófilo: los ejemplos ad-hoc, de tipo escolar, ofrecidos por el maestro y que sirven, en muchos casos, para diferentes ejercicios de análisis, y los ejemplos literarios. Pese a que en ocasiones se incluyen incidentalmente ejemplos clásicos o extranjeros, Masdeu opta explícitamente por los modelos españoles, por dos motivos: la conveniencia de utilizar piezas originales, y no traducidas, y el hecho de que en lengua española hay “muy buenas y muy excelentes poesías”¹⁸.

De todos modos, no son muchos los autores citados por Masdeu, alrededor de trece, de los cuales corresponde al período de fines del siglo XV y mediados del XVI, un 7 %; al siglo XVI, un 39 %; al período de fines del siglo XVI y mediados del XVII, un 54 %. Los autores más citados son Juan Boscán, Fray Luis de León y Francisco de Rioja. A Boscán le llama en una ocasión “nuestro insigne barcelonés”, y en otra “el suavísimo barcelonés”; juzga que Boscán, junto con Rioja, Herrera, los Argensola y Fray Luis de León, han de ser los maestros en el género de la canción. De Rioja, “divino poeta”, escoge como modelo un fragmento de la *Canción a las ruinas de Itálica*. Esta *Canción*, como se sabe, fue atribuida a Rioja en el *Parnaso español* de Juan José López de Sedano; luego se estableció que su verdadero autor era Rodrigo Caro, según ratificara definitivamente Aureliano Fernández Guerra.

Otros modelos, acompañados de referencias elogiosas, son tomados de Gutierre de Cetina, “el dulcísimo Cetina”, de quien se transcribe el célebre madrigal “Ojos claros, serenos...”; de Garcilaso, “poeta tierno y dulcísimo”, y de Góngora, autor de una canción a la cual califica de bellísima.

Es interesante señalar que Masdeu demuestra mayor sensibilidad frente a las coplas populares que la que demostrara Luzán. En efecto, dice de la seguidilla: “...es un cantareillo

¹⁸ MASDEU, J. F. DE, op. cit., p. 148.

muy agradable y muy dulce, de que puede gloriarse nuestra nación española, por ser la única que lo tiene. Suelen decirse con ella agudezas muy delicadas, adagios muy provechosos, sentencias muy escogidas, requiebros muy tiernos, y aun satirillas muy sabrosas”¹⁹. Y a continuación, transcribe un ejemplo muy bien elegido.

En el diálogo séptimo, al tratar del poema heroico, en lugar de valerse de los modelos de la épica clásica, como Luzán, transcribe y analiza partes de *La Araucana*, de Ercilla, tras de haber citado el elogio de Voltaire a un pasaje de dicho poema, la alocución de Colocolo.

El *Arte poética fácil* es, finalmente, obra de objetivos limitados, falta de verdadera profundidad, ingenua en algunos de sus pasajes y farragosa en otros. En la utilización de modelos españoles, aunque opta por los nombres consagrados del gran siglo, acepta formas rechazadas por los clasicistas rigurosos —la seguidilla, la tragicomedia, los poemas épicos españoles—; y transcribe casi siempre ejemplos positivos, es decir, imitables.

3. *Principios de retórica y poética*, de Francisco Sánchez Barbero.

En 1805 aparece la primera edición de los *Principios de retórica y poética* de Francisco Sánchez Barbero, obra que habría de ser propuesta como modelo en el *Plan de Estudios* de 1825²⁰. Es fruto de un “compilador inteligente y de buen gusto”, según señala Menéndez Pelayo²¹; inspirado en doctrinas variadas, demuestra, sin embargo, independencia de criterio.

La historia literaria ingresa en los *Principios de retórica y poética* bajo la forma de un capítulo especial, el segundo de la segunda parte, titulado *Origen y progresos de la poesía en general, y particularmente de la castellana*. Se inicia con una breve

¹⁹ *Ibidem*, p. 150.

²⁰ SÁNCHEZ, FRANCISCO (entre los árcades Floralbo Corintio), *Principios de Retórica y Poética*. Segunda edición, Madrid, Imprenta de don Norberto Llorenç, 1834. Por esta edición citaremos en lo sucesivo.

²¹ MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas*, tomo III, p. 402.

referencia a los orígenes y fines de la poesía y, seguidamente, se trata de la historia de la métrica. Sánchez Barbero se acoge a la autoridad del Padre Sarmiento, en sus *Memorias para la historia de la poesía*, al referirse al origen del verso rimado y bosqueja, luego, la historia de la métrica por reinados, a partir del de Enrique III, y según el predominio de determinados versos.

En el reinado de Carlos V y Felipe II se elevó la poesía; en el de Felipe IV comenzó a decaer, y Góngora fue quien más contribuyó a esa decadencia. Atribuye a Góngora afán de imitar a los árabes, pero distingue, dentro del total de su obra, a las letrillas y romances como únicos géneros que se libraron del contagio de la afectación. El proceso de corrupción siguió progresando después de Góngora, por obra de sus admiradores y secuaces. Luego, a mediados del siglo XVIII, la poesía castellana recobró su antiguo lustre y decoro, y a fines de dicho siglo se elevó adonde jamás había llegado. "Crítica, gusto delicado, imaginación rica, y correcta, invención, filosofía, conocimiento del corazón humano, grandes planes, lenguaje poético... abren el templo de la inmortalidad a unos pocos que sobresalen en esta ciencia, acariciados de las musas y queridos de Apolo"²². Tal es el periplo de la poesía castellana en el bosquejo de Sánchez Barbero quien, tras una diatriba contra copleros, traductores y refundidores, exhorta a seguir la carrera lírica y dramática y a emprender la épica y la didáctica.

No hay una definición explícita de Sánchez Barbero sobre sus preferencias en materia de modelos, citas y referencias literarias que ejemplifican lo que ya se ha hecho, forma de prescribir lo que se debe hacer, de acuerdo con los fines que él mismo atribuye a la poética y a la retórica. Sin embargo, resulta evidente que su criterio es amplio, si atendemos a la variedad de autores elegidos. En primer término, los clásicos, Virgilio, Cicerón, Horacio; en segundo término, los españoles y, en tercer lugar, otras fuentes como la Biblia, Ossian y referencias sueltas a Ariosto, Pope, etc. Un porcentaje aproximado permite estable-

²² SÁNCHEZ, F., op. cit., pp. 194-195.

cer que, de acuerdo con lo que hacía suponer su juicio sobre el proceso de la literatura española, sobre un total de 52 autores y de alrededor de 100 citas, predominan los que corresponden al período situado entre mediados del siglo XVI y comienzos del XVII, un 38 %; un 19 % corresponde a los autores del siglo XVI; un 11 % a los del siglo XVII; el 10 % a los autores del período intermedio XVII-XVIII; el 8 % a autores del siglo XVIII y el 8 % a autores del período de mediados del siglo XVIII y comienzos del XIX; solo un 2 % corresponde a citas del siglo XIII y un 4 % al período XV-XVI. Entre ellos, los autores más citados son Cervantes, Lupercio Leonardo de Argensola, Herrera, Lope, Fray Luis de León, Rioja, Balbuena, Iglesias, Ereilla, Garcilaso y Quevedo.

De Cervantes extrae variedad de ejemplos diversos y trata, en particular, aunque brevemente, el *Quijote*, obra que juzga como la mejor de su género, pese a algunas impropiedades. Elogia a los dos Argensola por sus sonetos —y a Lupercio, en particular, por una sátira— y a Herrera por las que llama “admirables” elegías. Fray Luis de León y Lope de Vega le ofrecen ejemplos de diversas figuras y composiciones. Elogia el genio fecundo y asombroso de Lope en la comedia y atribuye a facilidad —en un tono benévolo, poco común en estos tratados— su descuido de las reglas.

En la selección de ejemplos y en varias referencias, se advierte que atribuye a Francisco de Rioja, tanto el poema *A las ruinas de Itálica*, de Rodrigo Caro, como la *Epístola moral a Fabio*, de Andrés Fernández de Andrada. Ya nos hemos referido antes al primer caso; en cuanto a la segunda atribución, el proceso es similar. Aparece primero en el *Parnaso español* de Sedano, como obra de Bartolomé de Argensola. El Padre Estala sigue primero a Sedano, pero luego la incluye como obra de Rioja en su edición de las *Poesías inéditas de Francisco de Rioja y otros poetas andaluces* (1797). En 1875, Adolfo de Castro descubrió el verdadero autor, el capitán Andrés Fernández de Andrada; finalmente, Dámaso Alonso, en su libro *Dos españoles del Siglo de Oro*, demostró definitivamente esta autoría. Vale

decir que en Sánchez Barbero continúa todavía este curioso episodio de la historia literaria española que erige como autor ejemplar a un poeta, gracias a obras que no le pertenecen.

Bernardo de Balbuena es elogiado como autor, entre otros, de las mejores églogas. Vuelve a nombrarlo como autor de *El Bernardo*, en una enumeración que incluye otros poemas similares; pero, como Luzán, no los acepta como pertenecientes al género épico: “Nosotros tenemos el *Bernardo* de Valbuena, la *Jerusalén* de Lope de Vega, la *Austriada*, la *Mejicana* y otros muchos, pero por desgracia ninguno merece ser llamado épico”²³. Más felices considera los poemas burlescos españoles, y por sobre todos ellos coloca la *Gatomaquia* de Lope.

Llama la atención su severa crítica de Villegas, poeta elogiadísimo por Masdeu y aceptado como modelo clásico por otros preceptistas. Sánchez Barbero dice, en cambio: “Tiemblo, nombrar a Villegas, porque sus poesías a escepción de alguna otra rarísima composición, están escritas con poco gusto y con sobrada arrogancia”²⁴. A continuación le reconoce armonía y facilidad del verso en la traducción de Anacreonte, aunque lo acusa de apartarse del original, “acaso por no entenderle”. Estilo afectado y gongorino, metáforas disparatadas y conceptos ridículos y otros defectos, le llevan a la conclusión terminante de que Villegas es mal poeta.

Reviste particular interés el hecho de que Sánchez Barbero, a diferencia de otros preceptistas, escoja una alta proporción de sus modelos entre autores contemporáneos suyos, o inmediatamente anteriores. Al proceder así, es consecuente con su juicio, ya mencionado, sobre el floreciente estado de la poesía castellana en esa etapa. Entre estos autores figuran José Iglesias, de quien transcribe varios ejemplos y de quien dice que supera a Quevedo en la sátira; Leandro Fernández de Moratín, de cuyas comedias hace un entusiasta elogio, aunque objeta sus desenlaces; Tomás de Iriarte, a quien menciona como autor de fábulas literarias “escelentes y muy originales”. De Cienfuegos dice: “...las tra-

²³ *Ibidem*, p. 226.

²⁴ *Ibidem*, p. 293.

gedias de Cienfuegos son, se puede decir, las únicas que tenemos. Este poeta descuella por su lenguaje, armonía, robustez en los pensamientos, filosofía y tono trágico. Es digno de ser leído”²⁵.

La cantata, poemita lírico compuesto para ponerse en música, le da ocasión de incluir un ejemplo propio, la que comienza: “Ay Dios! qué se hicieron...” Una epístola de Antonio Ponz y otra de Quintana, son presentadas como modelos en su género. Sin embargo, es de hacer notar que ni en la selección de ejemplos ni en el análisis de los mismos, resultan patentes las cualidades de excelencia que Sánchez Barbero señalaba en la poesía española de su tiempo. Forman más bien el índice de aspiraciones de un momento en que los humanistas-poetas, como lo fue el mismo Sánchez Barbero, predominan sobre los creadores originales, y son los que postulan los programas poéticos.

4. *Arte de hablar en prosa y verso*, de José Gómez Hermosilla.

En 1826 aparece el *Arte de hablar en prosa y verso*, de José Gómez Hermosilla²⁶, calificado por Menéndez Pelayo de “libro algo pedestre”, de “utilidad práctica, más gramatical sin duda que literaria”; con “juicios de gramático, no de estético”²⁷. Texto principal entre 1825 y 1835, su autoridad se prolongó a lo largo de todo el siglo XIX, en coexistencia con doctrinas literarias muy alejadas del clasicismo rígido y la estrechez y limitación del gusto que dominan en esta obra.

En la *Advertencia* inicial —aparte de la definición de objetivos generales—, funda Hermosilla su posición frente a la inclusión de ejemplos. En primer lugar, utilizará como modelos todos aquellos que le han parecido oportunos; como ilustración de defectos, elegirá ejemplos de escritores de primer orden porque son los que influyen por ser los más leídos e imitados. Por

²⁵ *Ibidem*, p. 250.

²⁶ Citamos por la segunda edición: GÓMEZ HERMOSILLA, JOSÉ, *Arte de hablar en prosa y verso*, Madrid, Imprenta Nacional, 1839.

²⁷ MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas*, tomo III, pp. 462-463.

eso ha criticado, a veces, a Cervantes, Garcilaso, Herrera, León y Rioja. En un segundo rango, sitúa a Lope de Vega y a Bernardo de Balbuena; el primero, como ejemplo del hombre de talento que ignora o quebranta las reglas; del segundo, que ha sido elogiado hasta obtener una reputación que no merece, presentará los innumerables defectos de estilo en que incurre, especialmente en el *Bernardo*, su obra más trabajada. De los escritores modernos, vivos o muertos, no presentará ninguno, para que no se le atribuya personalismo o espíritu de partido.

En la *Advertencia* queda, pues, bien clara la posición de Gómez Hermosilla frente a la utilización de ejemplos de autores españoles. Las citas son más abundantes que en las poéticas de Masdeu y Sánchez Barbero, alrededor de 175, de 29 autores. Entre ellos, la gran mayoría pertenece al período intermedio entre los siglos XVI y XVII, un 53 %; un 13 % al siglo XVII; un 10 % al siglo XVI; un 7 % al período intermedio entre los siglos XVII y XVIII; un 7 % al período intermedio entre los siglos XVIII y XIX; los siglos XV, el período intermedio entre los siglos XV-XVI y el siglo XVIII están representados con un 3 %, respectivamente. Los autores más citados son Lope, Cervantes, Balbuena; en una proporción algo inferior, Rioja, Fray Luis de León, Garcilaso, Quevedo y Herrera.

Más importante es examinar el sentido con que han sido utilizados estos ejemplos. En el caso de Lope de Vega, la actitud de Gómez Hermosilla, anticipada en la *Advertencia* inicial, se confirma en casi todas las treinta y cinco citas más importantes. Lope, que en aquellas primeras páginas era censurado en general, por no haber respetado las reglas, sirve de ejemplo de los más variados vicios y defectos: falsedad, falta de solidez de pensamiento, falta de gusto, falta de decoro, crudición impertinente, enumeraciones pedantes, amplificaciones innecesarias, símiles inconvenientes, equívocos inoportunos, cultismos, metáforas oscuras o demasiado prolongadas, excesos en la paronomasia y en la derivación, etc. Vale decir que priman los ejemplos negativos o modelos de lo que no se debe hacer, sobre los ejemplos positivos. En alguna ocasión, se reconocen una alusión "noble y oportu-

na", una mimesis "de las más oportunas y felices", con lo cual se refuerza la impresión del escaso valor de la obra del gran dramaturgo y poeta.

De un modo semejante, pero con mucha mayor severidad, es tratado Balbuena, de cuya obra extrae Hermosilla todo tipo de errores y defectos: oscuridad, impropiedad, mal gusto, falta de sentido común, de precisión y de decencia. Queriendo ser sublime, resulta todo lo contrario; incurre en enumeraciones desatinadas, en antítesis estudiadas y ridículas, en epifonemas frías, en comparaciones excesivas, en equívocos insípidos y de mal gusto, en metáforas afectadas, en paronomasias excesivas, en prosaísmos, galicismos, etc. Nada bueno halla en el *Bernardo*, por lo común muy elogiado en tratados similares, y que, con todos sus defectos, es una obra magna del barroco, y su autor, uno de los grandes poetas del Siglo de Oro.

Quevedo es otra cantera de todas las imperfecciones que se pueden cometer en poesía: falsedad, falta de solidez de pensamiento, impropiedades, extravagancia culta, falta de decoro, expresiones torpes y bajas. Su utilización de recursos y procedimientos estilísticos también es objetada: amplificaciones impertinentes, epítetos que se debilitan mutuamente, metáforas afectadas, abuso del equívoco.

Por el contrario, en los ejemplos de Cervantes —alrededor de treinta—, aparte del elogio implícito que significa el haberlos propuesto como modelos convenientes, se incluyen elogios explícitos. Sin embargo, no faltan algunas referencias a descuidos de estilo o bien algunas objeciones fundadas en interpretaciones erróneas del crítico.

De modo benévolo, en general, es juzgado Francisco de Rioja, y sus citas casi siempre son aducidas como modelos ejemplares. Como en el caso de los tratadistas anteriores, también Gómez Hermosilla se basa, preferentemente en la *Epístola moral* —"la composición más acabada y perfecta en el Parnaso moderno"— y en la canción *A las ruinas de Itálica* que desde el tomo I son alabadas por la novedad y belleza que infunden a temas conocidos y, luego, en el desarrollo de la obra, son citadas como

ejemplos de felices combinaciones de expresiones, epítetos bien hermanados, etc.

De la obra de Garcilaso y de Fray Luis de León extrae una mayoría de ejemplos positivos, salvo algunas censuras menores. De Fray Luis de León transcribe íntegramente la *Oda a la vida retirada*, como ejemplo máximo de toda la primera parte, por la armonía, por el acierto en la elección de los pensamientos y expresiones, oportunidad de las formas oratorias y buena coordinación de las cláusulas.

Merece especial comentario el capítulo cuarto del libro II, sección segunda, titulado *De los poemas llamados menores, y de nuestros romances*, que representa uno de los niveles más bajos en la apreciación de esta forma tradicional de la poesía española. Hermosilla considera que por el uso que se le ha dado, “este metro se ha hecho vulgar, se ha envilecido, no hay ya medio de ennoblecerle; y ningún hombre de gusto quiere que le canten en *jácara* las proezas de los verdaderos héroes, las maravillas de la naturaleza, y las alabanzas del Altísimo”²⁸. Si bien ha sido utilizado en canciones y tonadas populares, y con ello se ha hecho metro lírico, es “bajo, familiar y tabernario”. Su monotonía lo hace desaconsejable para aquellas composiciones que exijan una brillante, pomposa y difícil versificación. Por haber sido usado en la comedia, ya no es admisible que la epopeya y las odas se escriban en romance. El que escucha el romance, recuerda involuntariamente las tonadas populares, y con ello se destruye toda ilusión épica y lírica. Para probarlo, Hermosilla traduce a la forma del romance el primer período de la *Ilíada*, y luego comenta su propia traducción. Se pronuncia igualmente contra el romance endecasílabo. Como argumento, a su juicio definitivo e incontrovertible, señala que los grandes poetas como Garcilaso, Herrera, León, Rioja y los Argensola, no los usaron jamás. Los romances mayores y menores, concluye, “son el metro favorito de los copleros y los poetas canijos, que no pudiendo hacer buenas octavas, sonoros tercetos, armoniosas liras, y magníficos

²⁸ *Ibidem*, tomo II, p. 176.

versos sueltos, se acogen a los fáciles romances de ocho y once sílabas''²⁹.

Este ataque al romance demuestra, no solo falta de sensibilidad crítica, sino también cuán ajeno se hallaba Hermosilla a la evolución del gusto y a la creciente apreciación del romance por obra de los románticos alemanes y de la propia crítica española, que habría de culminar por obra de Quintana, Böhl de Faber y Durán.

Menéndez Pelayo atribuye esta diatriba al hecho de que Quintana había sido colector de romances. Diversas refutaciones de este aspecto de la obra de Hermosilla fueron escritas por varios críticos e historiadores, como José Gómez de la Cortina y Nicolás Hugalde y Mollinedo, traductores de la *Historia de la literatura española*, de Bouterweck; J. N. Gallego, A. Durán, A. Bello y el Duque de Rivas, todas ellas mencionadas por Menéndez Pelayo. El Duque de Rivas, en el *Prólogo del autor* de la primera edición de sus *Romances históricos*, comienza su pasaje asombrándose de que en una época de ensanchamiento y de regeneración del romance, se lo proscriba *por principios*, y agrega: "En una obra elemental, que anda de real orden en manos de la juventud, se deprime hasta con encono y se ridiculiza hasta con pueril acritud al romance octosílabo castellano, como indigno de la poesía alta, noble y sublime"³⁰. A continuación, discute cada una de las afirmaciones de Gómez Hermosilla por faltas de fundamento y concluye su *Prólogo* con una apasionada exhortación a los poetas para que cultiven el romance en la poesía histórica, procurando restituirlo a su primer objeto y a su primitivo vigor y enérgica sencillez, con todos los adelantos logrados en materia de lenguaje y de gusto.

Andrés Bello, en su crítica a los *Romances históricos* del Duque de Rivas, alude a los ataques de Hermosilla al romance y, haciendo el elogio del poeta examinado, señala indirectamente las limitaciones del gusto del preceptista: "...naturalidad amable que parecía ya imposible restaurar a la poesía seria caste-

²⁹ *Ibidem*, tomo II, p. 184.

³⁰ RIVAS, DUQUE DE, *Romances*, Madrid, Espasa-Calpe, 1955, pp. 11 ss.

llana y que probablemente será todavía mirada con desdén por algunos que han formado su gusto en las obras de la escuela de Herrera, Ríoja y Moratín''³¹.

Pese al propósito, declarado por Gómez Hermosilla, de no presentar ejemplos de autores modernos, muertos o vivos, dijimos que el segundo tomo incluye un *Apéndice* con el prólogo de las poesías de Moratín, editadas en París, y agrega una selección de poesías que juzga como "modelos acabados en materia de estilo y de lenguaje"³². Este entusiasmo por Moratín aparece ratificado en otra obra suya posterior, *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era*, publicada en París en 1840, y donde aquel autor aparece como figura máxima frente a los demás escritores incluidos, Meléndez, Jovellanos, Cienfuegos, Arjona, Sánchez Barbero, etc. De esta obra se ocupó también Andrés Bello, de un modo pormenorizado, en su *Juicio crítico de don José Gómez Hermosilla*, publicado en una serie de artículos aparecidos en *El Araucano*, en 1842³³.

El juicio de Moratín es, evidentemente, el más positivo entre los juicios de conjunto sobre un autor, en el *Arte de hablar*. Gómez Hermosilla, él mismo lo ha dicho, se ha propuesto mostrar los vicios y defectos, pero, además, en muchos de los ejemplos ofrecidos, demuestra errores de valoración muy serios, cuando no verdadera incapacidad para apreciar correctamente la obra literaria. A lo largo de los dos tomos de su obra hay abundantes ejemplos de su miopía crítica.

5. *Poética*, de Francisco Martínez de la Rosa.

La *Poética*, publicada por Martínez de la Rosa en París, en 1827³⁴, "...llave que cierra el período abierto por *La Poética*

³¹ BELLO, A., *Romances históricos* por don Ángel Saavedra Duque de Rivas, en *Temas de crítica literaria, Obras completas*, Caracas, Ministerio de Educación, 1956, tomo IX, p. 432.

³² GÓMEZ HERMOSILLA, J., op. cit., tomo II, p. XXVIII.

³³ BELLO, A., *Juicio crítico de don José Gómez Hermosilla*, en *Temas de crítica literaria, Obras completas*, tomo IX, pp. 373-404.

³⁴ MARTÍNEZ DE LA ROSA, F., *Obras literarias*, Paris, Didot, 1827. Cita-mos por: *Poética*, en *Obras*, Madrid, Atlas, 1962, tomo II, pp. 227-395.

de Luzán'', en la expresión ya citada de Menéndez Pelayo, se desarrolla en seis cantos y un cuerpo de *Anotaciones* en prosa, siete veces más extenso que la propia *Poética* en verso³⁵. Él mismo justifica la extensión de las *Anotaciones* basándose en la necesidad que existe en España de un *curso de literatura* en que se apliquen a las obras célebres los principios y reglas del arte de escribir.

Desde el comienzo se advierte, como característica principal de la obra, la abundancia de ejemplos literarios y los constantes enfoques históricos, hasta el punto de que estos planos resultan inseparables del cuerpo de doctrina desarrollado. Los modelos elegidos son, fundamentalmente, los clásicos griegos y latinos y los poetas castellanos, tal como el propio Martínez de la Rosa lo anticipa en su *Advertencia*: "Me he ceñido a no emplear en el poema sino ejemplos tomados de autores griegos y latinos o de poetas castellanos, para despertar en los jóvenes la afición a la literatura clásica de los antiguos y a la de su propia nación; medio el más a propósito, en mi dictamen, de ir formando su *gusto*, al paso que se vayan enriqueciendo con las voces y frases de un lenguaje puro y correcto"³⁶. Se coleccionarán ejemplos de autores célebres, porque son los más leídos, y solo en las notas se incluirán citas de autores extranjeros.

La gran amenaza contra el buen gusto —en todos los tiempos, como lo demuestran Lucano y Séneca entre los romanos— radica en la tendencia de la literatura a inclinarse a la afectación y la extravagancia: de ahí la necesidad de proponer intachables ejemplos de sencillez y pureza clásica. Martínez de la Rosa tiene siempre presente su propia visión del proceso sufrido por la poesía castellana, la cual, desde el esplendoroso Siglo de Oro pasa a una edad en que prima de tal modo *el ingenio sutil*, que se llega a los mayores extremos de afectación; pero, finalmente, son restaurados la razón y *el buen gusto*.

Este es el esquema básico que rige la breve historia incluida en la nota 10 de este *Canto primero*. La poesía castellana co-

³⁵ En la edición citada, *Poética*: pp. 229-249; *Anotaciones*: pp. 249-395.

³⁶ MARTÍNEZ DE LA ROSA, F., *Poética*, p. 227.

mienza en el siglo XII, al mismo tiempo que la lengua, con el *Poema del Cid*, todavía embrión informe. Luego cobra bríos con Gonzalo de Berceo, el *Poema de Alejandro* y las composiciones de Alfonso el Sabio. Las revueltas políticas perturban el adelantamiento de la poesía, que tiene su infancia en las obras de Juan Manuel y el Arcipreste de Hita. Una mayor seguridad se advierte en los reinados de Enrique III y Juan II; en este pasaje se incluye una referencia a la Epístola de Santillana al Condestable de Portugal, y un elogio medido a los *Cancioneros* y a Juan de Mena. El mismo Mena, Santillana, Villena, Manrique, Encina y otros continúan estos útiles esfuerzos, pero el gran auge llegará en el siglo siguiente, con el ejemplo italiano y el endecasílabo. Medio siglo después de Mena aparece Garcilaso: "En sus obras se ostentan ya el habla y la poesía castellana con toda su gala y riqueza; empezando desde él una época tan sobresaliente para la literatura española que ha merecido el renombre de *Siglo de Oro*"³⁷. Martínez de la Rosa menciona, entre sus principales ingenios a Ercilla, Céspedes, Herrera, Fray Luis de León, Gil Polo, Figueroa, Francisco de la Torre, Balbuena, Villaviciosa, Rioja, Jáuregui, los dos Argensola, Villegas, Quevedo y Lope de Vega. En este último, y en algún otro, denuncia la aparición de los vicios que se impondrán en la época de corrupción de Góngora. Después de la enumeración de los defectos de la poesía de esta época, afirma que el gusto no se restableció hasta mediados del siglo siguiente por obra del "principal restaurador", Luzán, y de otros como el Conde de Torre-Palma, Montiano, Porcel, Juan Iriarte, Nicolás Fernández de Moratín, que inauguran una nueva etapa con grandes esperanzas de recobrar el perdido esplendor. Contribuyeron luego a ello, Jovellanos, Fray Diego González, Cadalso, Iglesias, Tomás de Iriarte y otros, "...pero entre los buenos poetas de aquel tiempo descuella sobre todos don Juan Meléndez Valdés, no solo por lo mucho que le debe la poesía, sino por haber contribuido más que ningún otro

³⁷ *Ibidem*, p. 252.

a propagar en la juventud la afición a este arte...³⁸. Discípulos suyos fueron Quintana y los poetas posteriores.

Como se ve, un cuadro histórico bastante más completo que los que hallamos en las *Poéticas* anteriores, y que adolece de los mismos excesos de estas en la severidad excesiva contra la poesía culta del Siglo de Oro y en la valoración benévola de la poesía del siglo XVIII.

En el *Canto II. De la locución poética*, nuevamente se basa en casos españoles para definir por completo su doctrina clásica de la expresión, en la cual junto a las cualidades de claridad y belleza, sencillez, elevación, se advierte contra los peligros de la oscuridad, afectación y desaliño. En el punto extremo del proceso iniciado por Góngora, Martínez de la Rosa sitúa a Silveira y Gracián. Abundantes ejemplos atestiguan los recursos de mal gusto de los poetas cultos, tanto en la expresión como en los pensamientos; otros, recomiendan la sencillez y belleza imitables. Como ejemplo máximo, la *Oda a Felipe Ruiz*, de Fray Luis de León, que se transcribe por completo. Lope y Quevedo son mencionados como poetas dotados de prendas excelsas, pero afeadas por los vicios de incorrección, desaliño, excesiva elevación o excesiva baja.

En la nota 16 se incluye un largo desarrollo sobre las relaciones entre la lengua castellana y la poesía desde el siglo XII, con lo cual se reproduce el examen histórico anterior —ahora desde el ángulo lingüístico— del proceso de perfeccionamiento que culmina en el Siglo de Oro y, luego, se corrompe por los excesos culteranos, hasta que la literatura española es restaurada a mediados del siglo XVIII.

El canto III, *De la versificación*, parte de un examen de la relación entre la versificación griega y latina y la moderna, y se centra luego en una exposición de la historia de la versificación castellana desde el *Poema del Cid*, basada en gran medida en las *Memorias para la historia de la poesía* del P. Sarmiento. Se ocupa, en particular, del asonante, peculiaridad española que

³⁸ *Ibidem*, p. 252.

se halla avalada por el gusto del pueblo. Martínez de la Rosa explica la popularidad del asonante no solo por su origen entre la gente vulgar, sino por su facilidad y por sus virtudes mnemotécnicas: “La poesía más común en España, la que merece más bien el nombre de nacional, es el *romance asonantado*; y me parece que no debe únicamente su popularidad a ser tan fácil y sencillo, sino en gran parte al uso del *asonante*, que excitando al oído a buscar periódicamente una *terminación parecida*, sirve de ayuda a la memoria”³⁹. Otro testimonio en favor del asonante es el haberse apoderado exclusivamente de la escena; hecho que, según se recordará, fundaba el rechazo terminante de Gómez Hermosilla. Esta posición —reconocimiento de la importancia del romance como poesía nacional y de las cualidades del asonante— se amplía de modo notable en el canto siguiente.

El *Canto IV. De la índole propia de varias composiciones*, comienza con el estudio de la *égloga*, género en el cual son reconocidos como máximos cultores Garcilaso y Balbuena; el primero, semejante a Virgilio; el segundo, a Teócrito. Un gran elogio y una larga cita de la *Égloga I* de Garcilaso es desarrollada en un análisis donde se puntualizan, sin embargo, algunos pequeños defectos. De modo semejante es tratado Bernardo de Balbuena, en quien se denuncia el exceso de alambicamiento, sin que por ello desmerezca el juicio general, tan diferente, por cierto, del que formulara Gómez Hermosilla sobre el mismo autor. En efecto, dice Martínez de la Rosa: “Pero si estos y otros lunares semejantes afean las églogas de Balbuena, quizá en ningunas otras se hallará mejor que en ellas aquella sencillez y naturalidad bellísima que constituye la principal dote de esta clase de composición”⁴⁰. Y agrega, en el mismo pasaje, otros elogios. Sin embargo, a la hora de elegir un resumen de todos los preceptos convenientes para la *égloga*, cita *La vida del campo*, de Meléndez Valdés.

En la elegía sobresalen Francisco de la Torre y Francisco de Rioja. Martínez de la Rosa, tanto en este pasaje como en

³⁹ *Ibidem*, p. 292.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 297.

otros de su *Poética* se basa, como los tratadistas anteriores, en las obras atribuidas erróneamente a Rioja.

En la oda se destacan Herrera y Fray Luis de León, especialmente este último en su oda *Profecía del Tajo*. Otro autor muy estimado, "el que más sobresalió" en la oda anacreóntica es Villegas, que fuera tan severamente juzgado por Sánchez Barbero. En la época considerada por nuestro tratadista como de restauración del gusto, son considerados como autores ejemplares Cadalso, Iglesias y Meléndez.

En la parte referente a la letrilla, Martínez de la Rosa transcribe cuatro composiciones de este tipo halladas en un manuscrito de la Biblioteca Real de París. Con ello agrega a su *Poética* un ingrediente original, la erudición de primera mano, que no hemos encontrado en otros tratados similares.

Seguidamente, se ocupa del romance en un pasaje que completa la exposición anticipada a propósito del asonante, en el bosquejo de historia de la versificación castellana ya mencionado. En el cuerpo mismo de la *Poética* se ponderan la variedad de tono, de sentimiento y de asuntos, propia del romance, su valor como evocación del pasado y su carácter popular. La nota correspondiente reitera el reconocimiento del romance como poesía nacional de España, sus cualidades y su riqueza. "El romance es en realidad la poesía nacional de España; asuntos, pensamientos, imágenes, versificación, todo es original, todo propio, nada tomado de antiguos ni de modernos", dice; y agrega: "En esta especie de composición poseemos una riqueza inmensa, que no han llegado a agotar tantas colecciones de varias clases como se han publicado dentro y fuera del reino; no dudando aconsejar a los jóvenes que en ella deben estudiar la índole peculiar de nuestra poesía y aprender sobre todo a exponer con sencillez pensamientos originales"⁴¹. En todo el pasaje domina el principio de originalidad, tanto en el orden individual como colectivo, de indudable procedencia romántica.

⁴¹ *Ibidem*, p. 319.

La canción, el epigrama, el madrigal y el soneto son examinados a la luz de abundantes ejemplos, ordenados con mayor o menor perspectiva histórica y, a veces, analizados con particular sensibilidad para los rasgos estilísticos. Garcilaso, Leonardo Lupericio de Argensola, Lope, ofrecen los modelos ejemplares de sonetos, forma sobre cuya particular dificultad insiste el tratadista.

El apólogo y la fábula son vistos en su desarrollo, desde Hita hasta Samaniego e Iriarte. Se sigue, inclusive, la elaboración de un mismo tema en Hita, Argensola y Samaniego. Este último, según Martínez de la Rosa, es el maestro en el género; pero considera también a Tomás de Iriarte como otro buen fabulista y hace una especial referencia a sus *Fábulas literarias*, que juzga como colección única en su clase.

Otro género tratado extensamente, desde sus orígenes clásicos y sus primeras muestras españolas —Hita, Torres Naharro—, es la sátira. En este examen, al llegar a la etapa floreciente del Siglo de Oro, se incluye un amplio elogio de los Argensola que resume bien las condiciones destacadas por los autores de las poéticas antes comentadas. Pero, a continuación, el juicio se atempera y se señalan diversas limitaciones; se alcanza, de este modo, un nivel semejante al que la crítica posterior reconoció en dichos poetas.

Quevedo, Barahona de Soto, Jovellanos, Villegas son también citados y elogiados como autores de sátiras.

En el *Canto V. De la tragedia y la comedia*, hay referencias a autores españoles —Lope, Calderón, Ramón de la Cruz—, pero al llegar al análisis de una tragedia, Martínez de la Rosa opta por *Edipo Rey*, como la mejor muestra dentro del género. En la versificación reconoce una ventaja a los españoles, el uso de un verso más libre, enérgico y sonoro; y del eudecasílabo asonantado, creación exclusiva de la poesía castellana que tiene armonía y cadencia y “convida al oído a buscar en los otros el dejo repetido a que se ha acostumbrado”⁴².

⁴² *Ibidem*, p. 375.

Al estudiar la comedia el autor opta por presentar un modelo ideal, el del avaro, a través de las versiones de Plauto, Molière y *El castigo de la miseria* de Juan de la Hoz. El romance le parece el metro más a propósito para este tipo de composición dramática, por ser el más flexible y porque “no tiene de verso sino lo preciso para halagar el oído”⁴³.

En el *Canto VI. De la epopeya*, aunque elogia, como “los dos poemas más perfectos que existen”, a la *Ilíada* y la *Eneida*, reconoce aciertos parciales en poetas épicos españoles como Lope, Balbuena, Ercilla y Nicolás Fernández de Moratín. Él mismo declara su aspiración de haber nacido en otro momento para cantar las hazañas del Cid, de Córdoba o Cortés.

Las citas y ejemplos de la *Poética* de Martínez de la Rosa son, como anticipamos, muy numerosos, alrededor de trescientos cincuenta, y corresponden a una selección muy variada de autores, casi ochenta, desde el siglo XII al período que abarca la segunda mitad del siglo XVIII y los comienzos del siglo XIX. Los autores más citados son Lope, Cervantes, Bernardo de Balbuena, Rioja, Fray Luis de León, Garcilaso, Quevedo, Herrera. Entre los más próximos a su tiempo, Meléndez —el primero de todos—, Cadalso, Iglesias y Tomás de Iriarte.

Ofrecemos a continuación un cuadro de porcentajes aproximados:

Siglo XII	: 2 %	Siglo XV-XVI	: 4 %
XII-XIII	: 1 %	XVI	: 16 %
XIII	: 3 %	XVI-XVII	: 25 %
XIII-XIV	: 1 %	XVII	: 8 %
XIV	: 3 %	XVII-XVIII	: 3 %
XIV-XV	: 4 %	XVIII	: 15 %
XV	: 1 %	XVIII-XIX	: 9 %

Como se ve, si bien predominan los nombres del período áureo de los siglos XVI y XVII, es alto el porcentaje correspondiente al siglo XVIII, el de los “restauradores del gusto”, como

⁴³ *Ibidem*, p. 382.

él mismo los llama, aunque, en alguna ocasión los considere “más dotados de juicio y saber que no de talento poético”⁴⁴.

Las demás etapas de la literatura española están representadas de un modo proporcional, lo cual revela el juicio ecléctico de Martínez de la Rosa, su sentido histórico y, casi siempre, su seguridad crítica, que le permite hallar la expresión literaria valiosa dondequiera que se manifieste, en cualquier época, escuela o autor; pese a su predilección por los modelos clásicos del Siglo de Oro.

CONCLUSIÓN

La utilización de modelos españoles y el concepto sobre la literatura española presente en estas *Poéticas*, revela una cierta limitación general y una gran resistencia a la selección de ejemplos positivos, muy notable en algunos tratadistas. A nuestro juicio, ello se origina, en buena parte, por la postura clasicista y, en menor medida, por el estado aún incipiente de la erudición española, tanto en lo que se refiere a las ediciones de textos como a los estudios críticos. Es evidente, a esta altura, la carencia de trabajos de valoración de obras importantes que no figuran o son menospreciadas en las *Poéticas*. Estos dos factores —limitación de los principios clasicistas, deficiencias de conocimiento—, explican, en parte, el carácter de la relación entre estos tratados y la literatura española.

Otra perspectiva interesantísima para algún estudio futuro, es la influencia que este concepto de la literatura española y los juicios críticos de él derivados, ha tenido en la educación literaria de muchas generaciones. Las obras de Lope, Calderón, Góngora y Quevedo presentadas como ejemplos negativos de todos los vicios y defectos, mientras se ponderan autores secundarios como Jáuregui, Solís e Iglesias; las diatribas originadas en las polémicas del gran siglo sustituyendo a la revaloración crítica, tal

⁴⁴ *Ibidem*, p. 268.

es el sentido que predomina en la mayoría de estos tratados. Sin embargo, en algunos pasajes, especialmente en Luzán, Sánchez Barbero y Martínez de la Rosa, al saber literario —indiscutible en todos ellos—, se suma de modo admirable, la aptitud para descubrir y señalar el rasgo valioso: en suma, la capacidad de enseñar a leer a los demás, misión suprema del crítico, que hubiera sido, indudablemente, una justificación decisiva de estas *Poéticas*.

EMILIA DE ZULETA

Universidad Nacional de Cuyo

RESEÑAS

DON PEDRO CALDERÓN, *Tan largo me lo fiáis*. Introducción, texto, anotaciones críticas y epílogo por Xavier A. Fernández, Madrid, Revista Estudios, 1967, XLIV + 232 pp.

La edición crítica publicada por el profesor Xavier A. Fernández, bajo los auspicios de la Revista *Estudios* de Madrid, luego de seis años de paciente e ininterrumpido trabajo, tiene una calidad e importancia poco comunes. El libro se divide en cinco partes, de las cuales la primera y segunda constituyen el estudio de la trayectoria textual de *El Burlador de Sevilla*, desde la *princeps* de 1630 hasta los tiempos modernos, y del *Tan largo me lo fiáis*, junto con la reseña de los puntos más importantes de los diversos criterios sostenidos por los principales críticos sobre la prioridad de uno u otro texto. Se agregan, a continuación, las advertencias sobre la edición, la bibliografía especializada, el detalle de otras ediciones de ambas versiones dramáticas, y un esquema de la distribución estrófica de los versos de la obra. Sigue en tercer lugar el texto, impreso sobre la base de la copia fotostática del *único* ejemplar de una *suelta* del siglo XVII que se halla en la *Colección teatral* de Don Arturo Sedó, en Barcelona, y llegamos, con la cuarta parte, a las 348 anotaciones críticas que constituyen el meollo de la edición y sin cuya cuidadosa lectura no puede apreciarse el valor de esta investigación, pues muchas de esas anotaciones son largos y fundamentados análisis que tienen como fin probar e ir estructurando la tesis de Xavier A. Fernández. En la quinta parte, epílogo, el crítico sintetiza su opinión y agrega una muestra de determinadas enmiendas para *El Burlador*, como anticipo de lo que será motivo de otro libro que, en el transecurso del presente año pro-

veeta terminar, completando así la publicación de los elementos probatorios con los que afirma su posición en esta controversia, que podemos calificar de apasionada, si nos atenemos a la calidad y número de los especialistas que han terciado en ella.

Xavier A. Fernández, penetra con probidad en los problemas que han originado los dos dramas gemelos, *Tan largo me lo fiáis* y *El Burlador de Sevilla*. Quedan fijados en el breve prólogo los dos fines correlativos y complementarios que guiaron su paciente trabajo: la edición crítica del *Tan largo...* y, frente al texto mismo, la toma de posición ante el problema de prioridad de uno u otro drama. La presentación de los materiales pone en evidencia el deseo de dar al estudioso la información precisa y necesaria para que participe en su replanteo o, por lo menos, quede en pleno conocimiento de la existencia de una seria discrepancia. Para ello, en prosa clara, eminentemente razonadora, que elude toda ambigüedad y es prueba de las cualidades didácticas y la larga experiencia del autor, encara con criterio objetivo las distintas soluciones dadas al problema a través de la opinión de autorizados investigadores.

Entre los años 1962 y 1965 tres estudios de gran solidez doctrinal publicados por Gerald E. Wade y Robert J. Mayberry, María Rosa Lida de Malkiel y Albert E. Sloman, replantearon la discusión, iniciada en el siglo pasado por Manuel de Revilla y retomada en 1952 por Da. Blanca de los Ríos, al hacer la edición completa de las obras de Tirso de Molina, sobre la prioridad de uno de los dramas. Estos investigadores, con diferentes fundamentos, dieron su apoyo al *Tan largo me lo fiáis*. Xavier A. Fernández no creyó fehacientemente demostrada esa prioridad y el extraordinario valor de los investigadores que polemizaban lo incitó a entrar en la controversia. Sin duda, su amplio conocimiento del teatro de Tirso le permitió replantear el problema de fondo: lo más importante es el valor que una u otra versión adquiere, al ser la más cercana al original de Tirso, quien nunca publicó ni autorizó ninguna de las dos obras gemelas sobre el *Don Juan*. Colocado nuestro investigador en la línea tradicional de los que defienden la prioridad de *El Burlador*, no dejó nada

librado a la mera suposición y como punto de partida en el análisis minucioso de todos los elementos de juicio, emprendió la edición crítica del *Tan largo*... que hoy tenemos entre manos, cuya fundamentación no es ocioso citar:

“...el investigador necesita tener a su alcance ediciones que reproduzcan fielmente el texto primitivo, sin aditamentos ni supresiones, sin cambios de lugar o de forma, y que registren hasta las anomalías ortográficas. Los errores de imprenta han de registrarse también, ya que son de inestimable valor para discernir el proceso de transmisión de un texto. Cualquier cambio de esta índole entraña una interpretación por parte del editor, y hay que notarlo como dato precioso. La metamorfosis, por bien intencionada que sea, cierra la puerta al ojo avizor del investigador futuro” (p. XIII).

Con la edición del *Burlador* de Pierre Guenoun, hecha en 1962, y la suya del *Tan largo*..., pudo emprender la compulsión que le permitió realizar su investigación. Y si en esta edición moderna pareciera no haberse cumplido lo antedicho, sobre todo al cotejar el texto con las ilustraciones que se ofrecen de diversos folios del ejemplar único, la revisión de las notas críticas muestra que, en cada una de ellas, se transcribe *fielmente* el texto de la *suelta*, alcanzándose a sumar en esas transcripciones mil versos, con lo cual es evidente que toda parte del texto que pueda dar pie a discusión se ofrece según la idea expuesta por el crítico. La tesis sostenida y apoyada repetidas veces con el contenido de las notas críticas, queda resumida en el epílogo cuando dice: “Para el que esto escribe, los numerosos defectos semánticos, sintácticos, silábicos y estróficos del *Burlador* no hay que adjudicarlos a la depravación de un texto anterior, del cual es modelo el *Tan largo*, sino a la depravación de otro texto, el texto auténtico de Tirso, que se nos revela a través del tamiz impuro de actores falaces, copias borrosas, ediciones clandestinas, y de la retentiva no muy segura de un memorián desmemoriado” (p. 214).

El índice de nombres y materias permite establecer, de inmediato, cuáles son las notas críticas en las que se analizan los

pro y contra de esta opinión, así como la respuesta a cada uno de los razonamientos de los otros investigadores mencionados, formándose con su acumulación las pruebas que sustentan la tesis. Aunque someramente, como puede permitirlo la extensión de una reseña, cabe señalar, a título de ejemplo, algunos de los contenidos de esas notas críticas, dejando aclarado que la elección se hace difícil por la importancia que cada una tiene de acuerdo con el pasaje discutido, y por el valor que representan en el razonamiento del autor.

En la nota 11 (I, v. 32) la comparación de los dos textos le permite establecer lo que considera una constante: "...cómo operan a lo largo de la comedia dos tendencias o movimientos contrarios: uno hacia la diferenciación y otro hacia la igualación" (p. 86). Y hace notar que los puntos de contacto y coincidencia radican casi siempre en los versos finales o iniciales de las escenas, quedando el resto sometido a las supresiones o a los aditamentos. En la nota 121 (II, vs. 73-89) considera un pasaje corrupto, y mediante riguroso análisis estrófico fija la existencia de una redondilla truncada por la cima. Al reconstruirla con el texto del *Burlador* reaparece claramente la estrofa subyacente, lo que le hace decir: "Un caso más que prueba la posterioridad textual del *Tan largo*" (p. 122). Para Xavier A. Fernández es constante la existencia de amputaciones estróficas por su cúspide o por su base e intenta su reconstrucción con el *Burlador*; todo ello probaría que no hay en este texto ampliaciones inorgánicas, como se ha querido sostener. Ante el problema de III, vs. 417-28 (nota 289) a través de varios ejemplos y mediante minucioso cotejo de lo hecho por otros investigadores establece cómo el trueque de palabras, dentro de versos de perfecta regularidad silábica, ayuda a solucionar desviaciones originadas en el proceso de transmisión del texto. En la nota 343 (vs. 808-27 de la misma Jornada) con el apoyo de una hipótesis propuesta por María Rosa Lida de Malkiel ("Sobre la prioridad de *¿Tan largo me lo fiáis?* Notas al *Isidro* y a *El Burlador de Sevilla*", *HR*, XXX [1962], 275-95), soluciona irregularidades en las últimas escenas del *Burlador*, y demuestra que alterando el orden de los distintos

elementos todo queda en su lugar y las irregularidades desaparecen, permitiéndole esta reconstrucción comparar este pasaje con el del *Tan largo* y encontrar un elemento más en apoyo de su tesis. La nota nº 345 (III, vs. 828-30) contiene el análisis y la reconstrucción de las escenas finales. Ambos aspectos son considerados por Xavier A. Fernández como elementos de prueba definitivos, en apoyo tanto de la prioridad del *Burlador* como de que los cortes del autor del *Tan largo* "eran deliberados dentro de un sistema preconcebido" (p. 289), y aunque provocaron una precipitación final que destruyó estructuralmente la obra, ya no había manera de evitar el "callejón sin salida" en que estaba y prosiguió "de tumbo en tumbo" hasta el final.

Se trata, pues, de un aporte de indudable valor, por reunir y aclarar las opiniones sustentadas hasta la fecha en cuanto a la prioridad; por ofrecer con el texto crítico del *Tan largo* un material valioso para el investigador, y porque el rigor de las anotaciones críticas las torna irremplazables como material de trabajo para cualquier investigación que alrededor de este tema se realice en el futuro.

ESTHER A. AZZARIO

State University of New York, Albany

GERHARD ROHLFS, *Lengua y Cultura. Estudios lingüísticos y folklóricos*, Anotaciones de Manuel Alvar, Madrid, Ediciones Alcalá, 1966, 203 pp.

El distinguido romanista Gerhard Rohlfs publicó en el año 1928 su folleto *Sprache und Kultur*. Esta conferencia pronunciada en Göttingen ante un grupo de profesores de enseñanza media tenía mayor trascendencia que la de un trabajo ocasional: a partir de un enfrentamiento polémico entre positivismo e idealismo en el estudio del lenguaje, centrado en la crítica de un escrito de Karl Vossler¹, se ofrecía un panorama general de las ten-

¹ *Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung*, Heidelberg, 1913. Vossler publicó una reseña poco favorable a *Sprache und Kultur* en *DL*, XLIX (1928), col. 421 y ss. Rohlfs replicó en *ZFSL*, LI (1928), pp. 355-369.

dencias que, habiendo reaccionado contra el mecanicismo de los neogramáticos pero sin abandonar el rigor positivista en la recolección y clasificación de datos, permitían una nueva visión del fenómeno lingüístico y colaboraban así en la estructuración de una concepción propiamente histórico-cultural de la lengua (la geografía lingüística y el movimiento "Wörter und Sachen"); se planteaban al mismo tiempo cuestiones vinculadas con estas orientaciones (revalorización de los estudios semánticos, relaciones entre lengua y folklore) y se enriquecía la exposición con los testimonios que el ya experto dialectólogo había extraído de sus propias encuestas. El libro que ahora se presenta en español, traducido por Manuel Alvar, es una refundición del primitivo folleto: el autor ha hecho numerosas interpolaciones y ha agregado la traducción de dos estudios suyos —"Sexuelle Tiermetaphern" (1926) y "Romanischer Volksglaube um die *Vetula*" (1939)—; por su parte, el traductor ha añadido datos bibliográficos y ha anotado el texto con interesantes observaciones dirigidas, fundamentalmente, a perfilar algunas cuestiones hispánicas relacionadas con las que se ofrecen para el mundo románico. Una bibliografía completa de Gerhard Rohlfs precede el trabajo y abundante material gráfico procedente de investigaciones dialectales españolas se suma al aportado por el autor.

El capítulo primero —"Crítica del idealismo"— evoca la polémica que en la primera treintena del siglo enfrentó a positivismo e idealismo como métodos de investigación lingüística. En tanto que se acusaba a los positivistas de ser simples recolectores de material que no prestaban atención suficiente a problemas de causalidad, los idealistas se proponían elevados objetivos: pretendían establecer conexiones entre la naturaleza de una lengua y las formas de cultura de sus hablantes por medio de intuiciones y síntesis. Rohlfs celebra que la lingüística profunde en el conocimiento de los pueblos, pero propugna una postura menos especulativa basada en una cauta investigación de cuestiones muy concretas y acusa a los idealistas de haber llegado a resultados inseguros, y a veces erróneos, por haber puesto al servicio de su ambicioso programa un análisis deficiente de he-

chos lingüísticos no siempre bien documentados. Considera que es claro ejemplo de ello el citado libro de Vossler sobre el desarrollo lingüístico y cultural de Francia y para demostrarlo examina algunas de sus interpretaciones, entre ellas la referente al artículo partitivo, cuya propagación a fines de la Edad Media explica Vossler por influencia del espíritu materialista de la época: la estructura de la lengua se habría acomodado a una mentalidad mercantil limitada y calculadora para la cual todo era divisible. Rohlfs señala, a modo de contraejemplos, que el artículo partitivo sigue en italiano una evolución en sentido inverso y es familiar a pueblos muy alejados del realismo práctico como los irlandeses, los rumanos y los españoles, mientras que por el contrario no es conocido en comunidades lingüísticas como la inglesa o la norteamericana, pueblos que se han caracterizado por su visión comercial del mundo; recuerda, además, antecedentes latinos: el objeto directo podía ser reemplazado por la construcción *de* + ablativo con sentido partitivo —“*dicam de dictis melioribus*” (Plauto, *Stichus*, 400), “*qui sacrificarent de animalibus*” (San Agustín, *Confesiones*, III, 7), empleo que habría sido mucho más frecuente en la lengua popular.

Con respecto al español, en los ejemplos que da Rohlfs (*nos escribe unas cartas muy interesantes, son unos tontos, pasaron unos soldados*) *unos* tiene significación pronominal cercana a *algunos* y cumple una función presentadora que implica una clasificación de los objetos introducidos. Este tipo de clasificación hace referencia a un género compuesto de individuos (en tanto que en *pasaron soldados* o *pasaron los soldados, soldados y los soldados* entrañan una simple nominación no una clasificación) y esta oposición individuo-clase puede relacionarse con la tendencia a la partición; pero hay una diferencia: en las construcciones con el adjetivo indefinido *un*, es la clase compuesta de individuos (no los individuos que la integran) lo que pasa a primer plano. Esto es más evidente en el empleo enfático del adjetivo indefinido (los dos ejemplos iniciales de Rohlfs): *escribe unas cartas muy interesantes y son unos tontos* son más enfáticos que *escribe cartas muy interesantes y son tontos* porque al poner de relieve el enfrentamiento individuos (*unas/unos*) -clases (*carta y tonto*), se encarece la plena significación de la clase. Cfr. A. Alonso, “Estilística y gramática del artículo en español”, en *Estudios lingüísticos. Temas españoles*, Madrid, Gredos, 1961, pp. 150-160.

De todos modos, Rohlfs se rectifica en un artículo posterior (“Aspectos y problemas del español en su enlace con los otros romances”, en *Problemas y principios del estructuralismo lingüístico*, Madrid, RFE, 1957, p. 235), donde después de hacer referencia al uso del artículo parti-

tivo que hace el francés para expresar una cantidad indefinida (*je vois des soldats*), concluye: "Carecen de la existencia de tal forma del artículo los romances de la península hispánica [...] Tampoco conocen tal idiotismo Rumania, Italia del Sur y las islas del Mediterráneo, Córcega, Cerdeña y Sicilia."

Ya en la fase románica primitiva, el latín de la península ibérica se mostraba refractario al empleo del *de* partitivo tipo *bibere aqua* (cfr. E. Bourciez, *Elements de linguistique romane*, París, Klincksieck, 1946, p. 255). En español no abundan los ejemplos (cfr. R. J. Cuervo, *Diccionario de construcción y régimen*, París, 1893, II, p. 796; H. Keniston, *The Syntax of Castilian Prose. The Sixteenth Century*, The University of Chicago Press, 1937, p. 266), la mayoría pertenece a la lengua antigua y habría que determinar la posibilidad de una influencia extranjera: *cogió el agua* (*Cantar de Mio Cid*, v. 2801) —frente a *coian el pan* (v. 1691)—; *tomó del trigo, bebió del vino* (*RAE, Gramática de la Lengua Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1962, § 265 g); *dar de cuchilladas* (S. Gili y Gaya, *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona, Spes, 1955, § 190, 2º). Todos los ejemplos examinados se refieren a una porción indefinida de algo bien determinado; en el francés moderno esta construcción ha tomado, al extenderse, un sentido más vago y general (notemos que la forma *des* funciona regularmente como plural de los indefinidos *un, une*).

Pensamos que, de todos modos, en ninguna lengua romance la generalización del uso del artículo partitivo ha alcanzado las proporciones del francés; pero es indudable que, antes de indagar acerca de las correlaciones de hechos de lengua con otros fenómenos culturales, es necesario tener en cuenta la existencia de causas puramente lingüísticas. Puesto que todo fenómeno lingüístico forma parte de una red de oposiciones funcionales, el estudio de su evolución no debe perder de vista estas correspondencias estructurales: una relación que se expresa a través de determinadas formas gramaticales puede, en el curso de la historia de la lengua, llegar a manifestarse por medio de otros procedimientos formales. La propagación del partitivo en el francés de la Edad Media tardía no debió de ser ajena a la voluntad de mantener la diferenciación de la categoría morfológica del número, ya que cuando a partir del siglo XIII la *s* final de palabra empezó a volverse muda se fue perdiendo la diferencia de pronunciación entre el singular y el plural de la mayor parte de las palabras (fr. ant. *citet-citez*, fr. *ville-villes*; fr. ant. *conquerrai citez*, fr. *je conquerrai des villes*). La tendencia del italiano a usar el partitivo con aquellas palabras que no distinguen el singular del plural, como *città* (*conquisterò delle città* frente a *conquisterò villagi*, con el plural de *villagio*), confirma lo dicho (B. E. Vidos, *Manual de lingüística románica*, Madrid, Aguilar, 1963, pp. 17-18, 89-93). En suma, el error de la argumentación idealista radica en querer ver en hechos lingüísticos mal comprobados e insuficientemente analizados la expresión de ciertas formas de cultura.

En el capítulo segundo —“Importancia del vocabulario”— se critica la predilección de los lingüistas idealistas por temas de fonética y sintaxis, precisamente los estratos más resistentes y los menos expuestos a influencias socioculturales. Rohlfs reclama una revalorización de los estudios lexicales, puesto que en este

* campo se observan relaciones muy evidentes entre lengua y cultura (sobre todo en el ámbito de la cultura material), y se detiene en la consideración de algunos dominios particularmente aptos para este tipo de investigaciones: los préstamos lingüísticos, la acción de la lengua de sustrato, la dialectología y la toponimia. En griego y en latín, algunos nombres de plantas, vestidos y útiles testimonian la importancia cultural que la influencia fenicia tuvo en Occidente. El mismo fenómeno se produce durante la expansión del latín en la Romania, incluso la lengua de pueblos tan acendradamente nacionalistas como los vascos y los celtas insulares muestra la huella profunda de la cultura latina. Germanismos en el francés —como *guerre, bourg, chambellan*— muestran el fuerte influjo franco en el área de la técnica guerrera y de la administración estatal. El creciente poderío de los Países Bajos desde el siglo XIII al XVII se hace patente en los préstamos de voces marineras al francés, *digue, drège, écoute*, etc. (Manuel Alvar completa el panorama con referencias al mundo hispánico). Los arabismos del español permiten apreciar la gran importancia que asume el elemento musulmán en el moldeamiento de la cultura española (las ilustrativas notas de Alvar destacan la existencia de varios períodos en la historia de estos préstamos). Además, los préstamos internos, los elementos dialectales dentro de la lengua standard, son índice del ascendiente de ciertas regiones sobre el resto del país; en el francés culto de la Edad Media, sobresale la influencia del provenzal: *amour*, en lugar de *ameur, ballade, rossignal*, etc. Por otra parte, fenómenos de sustrato ilustran las investigaciones orientadas en una línea histórico-cultural: restos de léxico celta que sobreviven en francés —*glaner, raie, soc*, etc.— hablan de la importancia de la agricultura en la Galia. En cuanto al estudio de la toponimia, también aporta datos acerca de la historia de la cultura: el juego de topónimos latinos y prerrománicos, la determinación sobre esa base de las antiguas vías romanas, de los puntos de cruce, de los atajos, etc., han servido de guía para la fijación de las etapas de la romanización.

Con el objeto de poner de relieve las relaciones entre evolución cultural y cambio semántico, el capítulo tercero —“El mundo de las significaciones”— se centra en el examen de cierto tipo de metáforas: las animalizaciones lingüísticas. Tales animalizaciones —muy frecuentes en la lengua de campesinos y artesanos— varían sensiblemente de dialecto en dialecto, pero suelen originarse en idénticas motivaciones. Mediante el despliegue de abundante documentación, Rohlfs señala la tendencia a denominar objetos que penetran en otros (tornillos, taladros, cerrojos) con el nombre del cerdo o de otro animal macho, en tanto que objetos que corresponden al concepto de lo hueco (tuercas, cubos de rueda, cajas de cerrojo) son designados con el nombre de la cerda o de otro animal hembra: el hombre sencillo pone en relación con el acto sexual toda posible actividad y le da su correspondiente expresión lingüística.

En el capítulo cuarto —“Cultura material y distribución geográfica”— se subraya la importante contribución de la orientación lingüístico-etnográfica “Wörter und Sachen” (‘palabras y cosas’) al esclarecimiento de ciertos aspectos de la historia cultural: una metodología que enfoca simultáneamente palabras y *designata* permite estudiar el lenguaje como reflexión del medio que le toca expresar y, recíprocamente, el conocimiento de circunstancias socioculturales hace posible la resolución de enigmas lingüísticos. Rohlfs da un buen ejemplo de cómo se procede dentro de esta orientación aclarando algunas etimologías y añadiendo copiosa documentación lingüística y gráfica (fotografías, dibujos, mapas con la distribución espacial de los vocablos estudiados). Así, el establecimiento de la relación entre el francés *ruche* —‘colmena’— y la raíz celta *ruska* —‘corteza’— permite deducir que, en la antigua Galia, se hacían colmenas con la corteza de los árboles; la perduración de este uso en algunas regiones de Europa confirma la hipótesis. Pero la geografía de las cosas es el complemento de la geografía de la lengua, que a menudo ofrece la única posibilidad de descubrir antiguas conexiones culturales. Estudios de geografía lingüística permitieron a Rohlfs demostrar que los islotes de lengua griega que aún subsisten en

el sur de Italia (Calabria meridional, Terra d'Otranto) constituyen una herencia de la Magna Grecia y no de la dominación bizantina. Su teoría se basa en dos hechos: el vocabulario de esta zona es más arcaico y puro que el del griego medieval (la dominación bizantina de los siglos VI al XI actuó como refuerzo) y el influjo latino, llegado tardíamente, se ejerció sobre un fondo cultural no románico.

Combinando geografía lingüística con folklore y acercándose a cuestiones de onomasiología, se ocupa en los cuatro capítulos siguientes —“El mundo de las creencias”, “El problema de la *Vetula*”, “La lingüística y los fenómenos atmosféricos”, “Sobre algunos nombres de animales”— de un conjunto de denominaciones íntimamente enlazadas con creencias y tradiciones populares. Ciertas designaciones del lunar y de la pesadilla tienen su origen en difundidas supersticiones. Ideas sobre la naturaleza de los nombres —se los ve mágicamente relacionados con las cosas designadas— y el poder místico de las palabras subyacen en el fondo de gran número de supersticiones de todo el mundo (O. Jespersen, *Humanidad, nación, individuo, desde el punto de vista lingüístico*, Bs. As., Revista de Occidente Argentina, 1947, cap. IX). Multitud de creencias de esta índole abundan entre los campesinos; así, los animales que por una u otra razón teme la comunidad (los motivos van desde el peligro real que puedan representar a la atribución de potencias sobrenaturales), no son llamados por sus denominaciones específicas. En relación con estos conceptos del tabú, realiza Rohlfs una serie de investigaciones onomasiológicas. Uno de los casos más notables es el de la comadreja (lat. *mustella/-ela*): eufemismos propiciatorios (algunos remontan al concepto de lo hermoso —*belette* en francés, *kjöne* en danés—; italianos y portugueses la llaman ‘jovencita’ —*donnola, doninha*—; en otras lenguas es una ‘comadre’ —como en español—, una ‘joven novia’, una ‘cuñada’, etc.) intentan granjearse la benevolencia de un animal al que se le supone naturaleza demoníaca; a veces, se evita pronunciar su nombre (para los habitantes de Ruppri, Alemania, es *det ungenömt Diert*, ‘la bestia sin nombre’). También las antiguas creencias en la trans-

migración del espíritu se reflejan en el léxico del mundo animal: la mariposa *ψυχή* en griego antiguo, *spiritu* entre los sardos, etc.) está especialmente considerada como portadora de almas. Una documentación copiosísima, que no se limita al mundo románico, permite considerar los últimos restos de mitos paganos acerca de la *Vetula*, encarnación de las fuerzas de la naturaleza. Cuando el aire brilla en los días calurosos, se dice en Provenza la *Vieio danso*; en Brescia, *vècia* es la niebla; un variadísimo léxico de esta índole se relaciona con difundidas concepciones sobre divinidades femeninas, ya maléficis, ya benefactoras. Igualmente ricos en reminiscencias folklóricas son los nombres que en distintos dialectos se dan a la vía láctea, la luna, los vientos, el relámpago y el arcoiris. Rohlfs espiga también en el lenguaje infantil: en las cancioncillas que suelen cantar los niños cuando juegan con animalitos, está a menudo el origen de algunas designaciones zoológicas. La luciérnaga se llama en Sicilia *luci-luci-picaruru* —‘ilumina, ilumina, pastor’— y *cala-bassa* —‘ven abajo’— en Liguria, una etimología semejante a la del español *mariposa* —‘María, pósate’—. Los ejemplos podrían multiplicarse indefinidamente. Por último Rohlfs aclara la etimología de *paniquesa* (voz formada de ‘pan’ y ‘queso’ con la que se designa a la comadreja en Aragón) suponiendo la existencia de una rima infantil o una fórmula de conjuro.

“Los ejemplos aducidos son únicamente pequeñas muestras de un campo de trabajo enormemente complejo”, afirma Rohlfs en sus “Conclusiones”. Le ha interesado, fundamentalmente, exhibir un tipo de problemática acerca de la interrelación lengua y cultura, pues a su juicio es la única susceptible de ser objeto de un estudio rigurosamente científico: “Luego que la lingüística haya empleado decenios enteros en la recogida y clasificación de materiales y haya afinado sus conocimientos y métodos por medio de investigaciones minuciosas habrá llegado el tiempo de que nosotros, también en la Universidad, pensemos más en los problemas culturales de nuestra ciencia. La lingüística no debe proporcionar solamente ciencia muerta, sino que debe ocupar un puesto de primera línea para profundizar en el conocimiento de

la cultura de los pueblos" (p. 155). En nuestros días, algunos lingüistas sostienen la hipótesis de la similitud estructural de la lengua y la cultura (K. L. Pike, *Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior*, Glendale, Summer Institute of Linguistics, vol. 1 (1954), vol. 2 (1955), vol. 3 (1960); G. L. Trager, "Linguistics is linguistics", *Studies in linguistics*, Buffalo, 1963 (Occasional Papers, 10) y, en especial, la etnolingüística realiza investigaciones orientadas en esta dirección. Siendo el lenguaje un instrumento inseparable de la vida social, una descripción de fenómenos lingüísticos no adquiere su sentido último hasta que no la completa un marco de referencias humano; sin embargo, a medida que se ha ido profundizando en la complejidad de su naturaleza, más cautos se han vuelto los investigadores. La historia de un pueblo permite conocer de qué modo se ha fijado la lengua standard y cómo se ha integrado su vocabulario, pero la constitución de los estratos fonológico y gramatical —los más resistentes al cambio— no muestra tan claras correspondencias con la evolución cultural. Circunstancias socioculturales van moldeando una mentalidad colectiva y en relación con ella pueden desarrollarse en la lengua tendencias estructurales características, no obstante, acontecimientos fundamentales en la historia de la civilización pueden limitar su influencia sobre el lenguaje al dominio del léxico (M. Cohen, *Pour une Sociologie du Langage*, Paris, Albin Michel, 1956, pp. 35-38). Por su parte, la semántica moderna se ha interesado en general por la estructura y la organización del vocabulario y, de una manera particular, por las "redes asociativas" que de Saussure puso de relieve: "Un término dado es como el centro de una constelación, el punto donde convergen otros términos coordinados cuya suma es indefinida" (*Curso de lingüística general*, Bs. As., Losada, 1959, p. 212); toda palabra está inserta en una red de asociaciones de sonido y de sentido (área de significado —sentido básico y sentido contextual— más otro tipo de connotaciones: valores sociales —niveles de lengua— y valores expresivos) que pueden influir en su evolución. Pero estas indagaciones se hallan todavía en una etapa inicial; mientras tanto las dos direcciones tradiciona-

les de la investigación lexicológica —semasiología y onomasiología—, a cuyo desarrollo contribuyeron en gran medida la geografía lingüística y el método “Wörter und Sachen”, han desbrozado el camino hacia un estudio sistemático del vocabulario de una lengua desde el punto de vista sincrónico o diacrónico y el conocimiento de sus aportes evitará dar pasos en falso. No son estas las únicas razones para publicar una traducción de *Sprache und Kultur* casi cuarenta años después de su aparición; Manuel Alvar destaca en el “Prólogo” (p. 14): “en España —y en el mundo hispánico— los trabajos de lingüística están constreñidos por muy limitados intereses y ahora que nuevas modas —y ojalá no queden en simples modas— nos invaden, acaso no sea impertinente recordar que ciertos estudios tradicionales son —aún— criazos entre nosotros. Y hay quehacer para todos.”

ÉLIDA LOIS

NECROLOGÍAS

Benvenuto A. Terracini

Benvenuto Terracini murió en Turín (Italia) el 30 de abril de 1968, después de una muy breve enfermedad, a la edad de ochenta y dos años, mientras aún dirigía el *Atlante Linguistico Italiano (ALI)* e intervenía en el examen de la problemática lingüística con energía y vivacidad intelectuales asombrosamente juveniles (véase el artículo "Stilistica al bivio. Storicismo versus strutturalismo" publicado en *Strumenti Critici*, II, 1, febrero de 1968, dos meses antes de su muerte).

Había nacido el 12 de agosto de 1886 en Turín, ciudad en cuya Universidad es doctoró en 1909, con Matteo Bartoli, presentando un estudio sobre el dialecto de Usseglio, que fue luego publicado en el *Archivio Glottologico Italiano (AGI)*, vols. XVII y XVIII. En los años 1910-1911 estudió en la *École Pratique des Hautes Études* en París, donde siguió cursos con A. Meillet, el abate Rousselot (fonética experimental) y particularmente con J. Gillieron, de cuyo magisterio recibió una influencia muy profunda. Enseñó en las Universidades de Génova, Cagliari, Padua y, desde 1929 hasta 1938 en la de Milán. El 14 de diciembre de 1938 fue alejado de la Universidad de Milán a causa de las leyes antisemitas italianas, y nada le valió el hecho de haber sido gravemente herido en el campo de batalla en 1917, durante la primera guerra mundial, y de haber sido condecorado por esta razón con la medalla de plata al valor militar. Enseñó desde 1941 hasta 1946 en la Universidad Nacional de Tucumán. El ambiente cultural argentino supo apreciar muy pronto sus altas cualidades morales y su profunda preparación y capacidad de estudioso. Trabajó una amistad inquebrantable con Amado Alonso y su círculo en el Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires. Y quizás no sea superfluo que yo recuerde una de las confidencias que el parco Terracini me contaba, rememorando los tiempos andados: ella caracteriza una clase de estudiosos. Cuando viajaba de Tucumán a Buenos Aires, al visitar a su amigo Amado Alonso en el Instituto de Filología, acostumbraba saludarlo recitando unos versos, al azar, del *Poema del Cid*, saludo al cual Amado Alonso contestaba recitando los versos que seguían a continuación.

En 1947 volvió a Italia para ocupar la cátedra que había dejado vacante su maestro M. Bartoli, en la Universidad de Turín, donde enseñó hasta 1959, año en que pasó a ser profesor emérito. En 1934 integró juntamente con M. Bartoli y P. G. Goidánich la dirección del *AGI*; y en

1947 tomó la dirección del Instituto del ALI, que mantuvo hasta su muerte.

Terracini fue un estudioso muy fecundo, a pesar de las adversidades que la vida le deparó casi como para poner a prueba la fortaleza de su espíritu. La bibliografía preparada por Lore Terracini para el próximo número del *AGI* en homenaje al maestro insigne, registra entre libros, artículos y reseñas, 233 títulos, sin contar numerosos 'Stellonecini di cronaca' en el propio *AGI* (vols. XXVI-XXIX, XXXV-XXXVIII, XL-XLVI, XLVIII-LII), que constituyen un documento de la grande variedad de los temas lingüísticos que Terracini trató, que van de la dialectología y lenguas románicas al indo-europeo y los dialectos judíos-italianos, de los ensayos estilísticos a los problemas teóricos.

Se ha dicho y con razón que Terracini, G. Devoto y A. Pagliaro, son "i tre principali rappresentanti del pensiero linguistico italiano" (G. Nencioni, *Orientamenti del pensiero linguistico italiano*, Belfagor, VII, 3, 1952, p. 253), cuyas especulaciones tienen la comprobación de una amplia experiencia técnica. No se trata de apriorismos filosóficos sin el sustento de la base que ofrece un intenso quehacer lingüístico. Esto quiere decir que los diversos puntos sobre los cuales cada uno de ellos ha insistido, no se pueden pasar por alto en cualquier otra sistematización, so pena de verlos reaparecer tarde o temprano en la problemática lingüística.

La inicial experiencia con el dialecto de Usseglio y las enseñanzas de J. Gilliéron por un lado, la filosofía idealista a través de W. von Humboldt, E. Cassirer, J. Stenzel y B. Croce por otro lado, caracterizan la lingüística de Terracini, cuya "impostazione idealistica" él afirma sin reparos. Es necesario, sin embargo, aclarar que su idealismo se mantuvo en los límites que salvaban la autonomía de la disciplina, y no aceptó la identificación y confusión de la lingüística con la estética y nunca redujo la lengua a la mera función de expresión del individuo. A su formación gillieroniana e idealista se deben su particular concepción de la lingüística histórica y su noción de símbolo lingüístico (cuya paternidad reconoce a Cassirer). En ambos casos se manifiesta la exigencia de superar, no solo en la teoría sino en el quehacer del lingüista, los residuos del naturalismo, el mecanicismo y el psicologismo. La lingüística histórica, según Terracini, no debe detenerse en los resultados de los estudios diacrónicos, para él paradójicamente ahistóricos, sino que debe pasar de los hechos proporcionados por la gramática histórica "agli uomini e alle loro vicende" o "allo spirito di chi parla": es la historia del *sentimiento lingüístico*, esto es de la actitud del individuo o de un grupo de individuos en precisas condiciones históricas, frente a la tradición lingüística, actitud *agonística* (de lucha) que va de la oposición a la adhesión (*ossequio*), de la innovación a la conservación. Terracini expone e ilustra con un ejemplo estos puntos en el artículo "Di che cosa fanno la storia gli storici del linguaggio?" (cfr. particularmente *AGI*, XXVII, 2 [1935], 133-152; XXVIII, 1 [1936], 1-3 y XXVIII, 2, 134-150). Esta concepción de la dinámica de la transmisión lingüística

llevaba desde ya a la exigencia de la superación de la dicotomía saussureana *langue* (lengua) y *parole* (habla), que como realidades lingüísticas tampoco tuvieron cabida en la noción de símbolo lingüístico que Terracini adoptó posteriormente. En cierto modo habla y lengua aparecen como términos dialécticamente antinómicos en el símbolo lingüístico. Terracini admite sin embargo, la posibilidad de una distinción abstracta entre "el sistema lingüístico virtual y el momento de su realización", con la condición de que se tenga conciencia clara de estos límites. En efecto, el símbolo lingüístico es para él, siempre un acto concreto (*énergie*), que se realiza en equilibrio cada vez diferente entre los dos polos de la antinomia dialéctica, el expresivo y el comunicativo. Esta dialéctica bipolar (correspondiente a la función expresiva y a la indicativa o denotativa o comunicativa) se desenvuelve entre los términos antinómicos de subjetivo-objetivo, intuitivo-reflexivo, sintético-analítico, e individual-colectivo. Este proceso dialéctico (que implica siempre la presencia del sujeto hablante) constituye el fulcro de la teoría lingüística de Terracini y el fundamento sobre el cual construye su teoría del análisis estilístico. En sus obras observamos un constante esfuerzo por sistematizar su excepcional experiencia lingüística que va, en cierta dimensión, de los campesinos sicilianos, los pastores sardos y los montañeses de los Alpes a las obras de Dante y Pirandello; experiencias renovadas hasta poco antes de concluir su vida laboriosa y fecunda y rebosante de humanidad.

SALVADOR BUCCA

Padre Pierre Groult

En la mañana del jueves santo de 1968, dejó de existir el Padre Pierre Groult. Nacido en Lessines en abril de 1895, se doctoró en Filosofía en 1917 mientras preparaba su ingreso a la carrera sacerdotal y ocho años más tarde terminó su doctorado en Letras. Su tesis, que luego apareció publicada, es obra fundamental siempre en los estudios de esta especialidad: *Les Mystiques des Pays Bas et la Littérature Espagnole du seizième siècle* (Louvain, Université de Louvain, Librairie Universitaire, 1927). En la Universidad Católica de Lovaina enseñó desde 1937 Lengua y Literatura Española así como también Lingüística Románica Comparada y Francés Medieval. Sus publicaciones son muy numerosas; entre ellas y además de la tesis mencionada, se destacan las siguientes: *Anthologie de la Littérature Française du Moyen Âge*, primero publicada en 1943 y —luego de varias apariciones— reeditada en 1964; *La formation des langues romanes* (Tournai, 1947); *Anthologie de la littérature spirituelle du seizième siècle espagnol* (Paris, Klincksieck, 1959), etc. Pero, sus esfuerzos se concentraron, en especial, en *Les Lettres Romanes*: desde 1947 le consagró sus afanes y la prestigiosa revista de la Universidad de Lovaina incluyó siempre trabajos con su firma, en forma de artículos, notas o reseñas. Fue durante más de veinte años el verdadero guía de esta publicación tan difundida y

valorada en el ámbito de los estudios románicos. Su último trabajo se incluye allí: es la versión francesa de la comunicación que hubiera debido leer en el Tercer Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, de reciente realización: "Una fuente desconocida de *La Celestina*". Las Actas del Primer Congreso de dicha asociación, efectuado en septiembre de 1962 en Oxford, incluyen otro aporte en circunstancia semejante. Se trató en aquel caso de un magnífico estudio, profundo y ameno, sobre "Escritores españoles del siglo XVI en los Países Bajos". Era el Padre Groult ejemplo de erudición y riguroso saber, no reñidos con la más honda humanidad; hombre capaz de desprenderse de "su último ejemplar de un primer libro"; sacerdote y estudioso admirado por tantos, que nunca dejaba de brindar la frase de estímulo, la palabra sana y cordial... Aún lo recordamos bajo la luz de Flandes, cerca de un rostro tan distinto en rasgos y tan igualmente humano, el del cordialísimo anfitrión de Nimega, Jan Terlingen, cuya muerte también hemos lamentado.

Llegue a sus discípulos y colaboradores de *Les Lettres Romanes* la seguridad del recuerdo conmovido y la adhesión a su dolor por la ausencia definitiva del Padre Groult.

LILIA FERRARIO DE ORDUNA *

*El R. P. Vermeylen, su digno discípulo y sucesor en Lovaina tuvo la amabilidad, que agradecemos, de completar el curriculum vitae de su maestro.

ABREVIATURAS

- Abaco*: Madrid.
AFA: *Archivo de Filología Aragonesa*, Zaragoza.
Anglia: Tübingen.
ARom: *Archivum Romanicum*, Genève - Firenze.
ACH: *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile.
BAC: *Biblioteca de Autores Cristianos*, Madrid.
BHi: *Bulletin Hispanique*, Bordeaux.
BHS: *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool.
BHTL: *Bulletin d'histoire du théâtre portugais*, Lisboa.
Bib. Aut. Esp.: *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid.
BRAE: *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid.
BRAH: *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Madrid.
BRABL: *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, Barcelona.
BSV: *Boletín de la Sociedad Vascongada de Amigos del País*. San Sebastián.
BUG: *Boletín de la Universidad de Granada*, Granada.
CEG: *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Santiago de Compostela.
CFMA: *Classiques Français du moyen âge*, Paris.
CHA: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid.
Clás. Cast.: *Clásicos Castellanos*, Madrid.
CQ: *Classical Quarterly*, Oxford, London.
DCELC: J. Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, 1954-56.
DL: *Deutsche Literaturzeitung*, Berlin.
ELH: *Journal of English Literary History*, Baltimore.
ELHisp.: *Enciclopedia Lingüística Hispánica*, Madrid.
EM: *Emérita*, Madrid.
Fénix: Revista de la Biblioteca Nacional. Lima.
Folklore: London.
Helios: Buenos Aires.
HMP: *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid.
HR: *Hispanic Review*, Philadelphia.
It: *Itálica*, Madison, Wisconsin.
MLN: *Modern Language Notes*, Baltimore.

- MLR*: *The Modern Language Review*, Cambridge.
MPh: *Modern Philology*, Chicago.
MST: *Medieval Studies*, Toronto.
N: *Neophilologus*, Amsterdam.
Nac: *La Nación*, Buenos Aires.
NBAE: *Nueva Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid.
NRFH: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México.
NSM: *Nuovi Studi Medievali*.
PMLA: *Publications of the Modern Language Association of America*, Baltimore.
RA: *Revista de Aragón*, Zaragoza.
RBAM: *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento*, Madrid.
RBPH: *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*.
RDP: *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Madrid.
REE: *Revista de Estudios Extremeños*, Badajoz.
REW: *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg.
RF: *Romanische Forschungen*, Erlangen.
RFE: *Revista de Filología Española*, Madrid.
RHist: *Revue Historique*, Paris.
RI: *Revista de Indias*, Instituto Fernández de Oviedo, CSIC, Madrid.
RIE: *Revista de Ideas Estéticas*, Madrid.
RLit: *Revista de Literatura*, Madrid.
RN: *Romance Notes*, Chapel Hill, N. C.
Rø: *Romania*, Paris.
ROcc: *Revista de Occidente*, Madrid.
RPF: *Revista Portuguesa de Filologia*, Coimbra.
RPh: *Romance Philology*. Berkeley and Los Angeles.
RST: *Revista Storica Italiana*, Napoli.
SFQ: *Southern Folklore Quarterly*, Gainesville.
Spec: *Speculum*, Cambridge.
Sur: Buenos Aires.
ZFSL: *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*. Wiesbaden.

S U M A R I O

ARTÍCULOS

RAFAEL LAPESA, *Don Ramón Menéndez Pidal, ejemplo y doctrina*, p. 1; DÁMASO ALONSO, *Narraciones orales gallego-asturianas*, p. 33; MARÍA JOSEFA CANELLADA, *Sobre lenguaje infantil*, p. 39; MANUEL ALVAR, *Una lección de Menéndez Pidal: las dos ediciones del "Poema de Yuguí"*, p. 49; CHARLES AUBRUN, *"Conversos del siglo XVI (A propósito de Antón de Montoro)"*, p. 59; JUAN BAUTISTA AVAILLE-ARCE, *Las memorias de Gonzalo Fernández de Oviedo*, p. 65; ÁNGEL J. BATTISTESSA, *El "Fausto" de Estanislao del Campo. Su génesis periodística*, p. 79; EMILIO CARILLA, *El humor en el "Persiles"*, p. 111; ALAN D. DEYERMOND, *Motivos folklóricos y técnica estructural en el "Libro de Apolonio"*, p. 121; BRIAN DUTTON, *Hurí y Midons: el amor cortés y el paraíso musulmán*, p. 151; BEATRIZ ELENA ENTENZA DE SOLARE, *Datos para la biografía de don Juan Coloma*, p. 165; MARGIT FRENK ALATORRE, *Problemas de antigua lírica popular*, p. 175; RAIMUNDO LIDA, *Hacia la "Política de Dios"*, p. 191; JAKOV MALKIEL, *"El libro infinito" de María Rosa Lida de Malkiel*, p. 205; EUSEBIA HERMINIA MARTÍN, *Esquema de la estructura morfológica del aymara*, p. 227; DONALD MCGRADY, *Tesis, réplica y contraréplica en el "Lazarillo", el "Guzmán" y "El buscón"*, p. 237; MARGHERITTA MORREALE, *El ms. 10.288 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, p. 251; GERMÁN ORDUNA, *Observaciones al texto de la "Tragicomedia de Don Duardos"*, p. 289; GEOFFREY RIBBANS, *Nuevas precisiones sobre la influencia de Verlaine en Antonio Machado*, p. 295; ANTONIO RODRÍGUEZ-MOÑINO, *Las "poesías de autores andaluces" (Manuscrito del siglo XVII)*, p. 305; CELINA SABOR DE CORTAZAR, *La "Farsa de la fortuna o hado" de Diego Sánchez de Badajoz y su sentido trascendente*, p. 329; FRIDA WEBER DE KURLAT, *Sobre el portuguesismo de Diego Sánchez de Badajoz*, p. 349; KEITH WHINOM, *Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del "Cancionero General" de 1511*, p. 361; ALONSO ZAMORA VICENTE, *Tras las huellas de Alejandro Sawa (Notas a "Luces de Bohemia")*, p. 383; EMILIA DE ZULETA, *La Literatura nacional en las "Poéticas" españolas*, p. 397.

RESEÑAS

DON PEDRO CALDERÓN, *Tan largo me lo fiáis*. Edición de Xavier A. Fernández (Esther A. Azzario), p. 427; GERHARD ROHLFS, *Lengua y cultura. Estudios lingüísticos y folklóricos* (Élida Lois), p. 431.

NECROLOGÍAS

Benvenuto A. Terracini (Salvador Buca), p. 441; Padre Pierre Groult (Lilia Ferrario de Orduna), p. 443.