

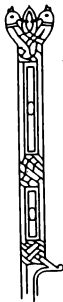


INCIRT

Vol. XII, 1992

Seminario de Edición y Crítica textual

BUENOS AIRES



INCIPIET

Director

GERMAN ORDUNA

Universidad de Buenos Aires-CONICET

CONSEJO ASESOR

MANUEL ALVAR

Universidad Complutense-Madrid

ANGEL J. BATTISTESSA

Universidad de Buenos Aires

ALBERTO BLECUA

Universidad Autónoma de Barcelona

DIEGO CATALAN

Universidad de California

IGNACIO CHICOY-DABAN

Universidad de Toronto

GIUSEPPE DI STEFANO

Universidad de Pisa

GUILLERMO GUITARTE

Boston College

LLOYD KASTEN

Universidad de Wisconsin

RAFAEL LAPESA

Universidad Complutense-Madrid

† **DEREK LOMAX**

Universidad de Birmingham

ISABEL URIA

Universidad de Oviedo

ALBERTO VARVARO

Universidad de Nápoles

BRUCE WARDROPPER

Duke University

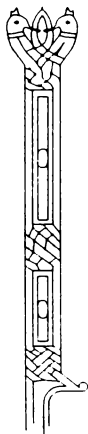
† **KEITH WHINNOM**

Universidad de Exeter

Incipit es el Boletín anual del Seminario de Edición y Crítica Textual (*SECRIT*).

Destinado a difundir los trabajos del Seminario, publica colaboraciones originales dedicadas a los problemas y métodos de edición y crítica textual de obras españolas de la península y de América, desde la Edad Media a nuestros días. También entran en su campo desde problemas codicológicos y noticias de archivos y repositorios bibliográficos hasta temas de lengua, estructura estilo vinculados al texto o a la historia del texto.

Ejercerá la dirección el Director del *SECRIT*, asistido por un Consejo Asesor integrado por especialistas de Argentina y del extranjero cuyos nombres figurarán en el vuelco de la tapa del Boletín.



INCIPT

PREMIO NIETO LOPEZ 1991

Vol. XII, 1992

*El presente volumen se edita con subsidio del
CONICET (República Argentina).*

INCIPIT XII (1992)

Nota preliminar 1-2

Artículos

- GERMÁN ORDUNA, ¿Cuál es el texto?: Del texto literario a la "puesta en canto" (a propósito de *El romance de la Delfina*). 3-20
- JOSÉ L. MOURE, Sobre la cuestión de la prioridad de la composición en las dos versiones de las *Crónicas del Canciller Ayala* (evidencias textuales de un capítulo de la *Crónica del rey don Pedro*). 21-49
- F. GONZÁLEZ OLLÉ, Interpretación de una sátira quevedesca: las octavas contra Morovelli. 51-70
- BEATRIZ CURIA, Una loa desconocida de Felipe Senillosa: *Al héroe de los Andes. Cuadro alegórico de la Revolución de América para el 25 de mayo del año 9º de nuestra libertad*. Buenos Aires, 1819. 71-96
- ALCIRA RAQUEL FERRARI, Un cuento de Manuel Mujica Láinez de *Misteriosa Buenos Aires* (1952): análisis de la operatoria de los intertextos en la creación narrativa. 97-122
- GLORIA VIDELA DE RIVERO, Textualización de la montaña andina en poemas de Lugones, Güiraldes y Ramponi. 123-141
- GUILLELMO L. GUITARTE, Obras de Borges que pertenecieron a Amado Alonso en Harvard University (*reimpresión*). 143-156

Notas

- ALDO RUFFINATTO, El hispanismo italiano y la ecdótica (estado de una cuestión). 157-170
- FRANCISCO MARCOS MARÍN, La fecha del *Libro de Alexandre* y la confusión de los nombres del número. 171-180
- GLORIA BEATRIZ CHICOTE, Oralidad y escritura en el romancero bonaerense. 181-198
- RICARDO H. HERRERA, Cuatro poemas y una imagen de Rafael Alberto Arrieta. 199-208

Notas-Reseña

- LEONARDO FUNES, Un nuevo avance en el conocimiento de la historiografía alfonsí. 209-221

- DANIEL ALTAMIRANDA, Una vez más sobre el problema de las dos versiones de *El agua mansa* de Pedro Calderón de la Barca. 223-231
- EDUARDO E. PÉREZ TOMÁS, A propósito de una reciente edición del *Islario general de todas las islas del mundo* de Alonso de Santa Cruz. 233-241

Necrológica

- Derek W. Lomax, 1933-1992 (GERMÁN ORDUNA). 243-244

Reseñas

- Don Juan Manuel, *Libro de los estados*, ed. I.R. Macpherson y R.B. Tate (LEONARDO FUNES). 245-250
- Los miraglos de Santiago* (BNM Ms. 10252), ed. J.E. Connolly. Alfonso de Toledo, *Inventionario*, ed. Ph.O. Gericke (HUGO OSCAR BIZZARRI). 250-254
- El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero. Actas del Congreso Romancero-Cancionero, UCLA 1984.* Mercedes Díaz Roig, *Romancero tradicional de América* (GLORIA B. CHICOTE). 255-269
- Juan del Encina, *Teatro completo*, ed. M.A. Pérez Priego (GABRIELA MARÍA ROMEO). 269-272
- La Leyenda del caballero del Cisne*, ed. M.T. Echenique. Marcel Bataillon, *Erasmus et l'Espagne*. Hans Flasche, *Hispanica. Zum Spanischen - Zum Katalanischen - Zum Iberoamerikanischen*. Guillén de Castro, *El curioso impertinente*, ed. Ch. Faliu-Lacourt y M.L. Lobato (LILIA E. F. DE ORDUNA). 272-279
- Saint Jean de la Croix (1591-1991)*, ed. A. Vermeylen. Alphonse Vermeylen, *Nova et vetera*, ed. G. De Wulf (LIA NOEMI URIARTE REBAUDI). 280-285
- Antonio Gargano, *Fonti, miti, topoi: cinque saggi su Garcilaso* (LIDIA BEATRIZ CIAPPARELLI). 286-290
- Imago Hispaniae. Homenaje a Manuel Criado de Val.* James A. Parr, *After Its Kind: approaches to the "Comedia"*. Aurora Egido, ed., *La escenografía del teatro barroco*. (DANIEL ALTAMIRANDA). 290-302
- Homenaje al Instituto Caro y Cuervo 303
- Abreviaturas y siglas 305

NOTA PRELIMINAR

Incipit, voluntariamente, no quiso dedicar su volumen XII (1992) al Vº Centenario del Descubrimiento del Nuevo Mundo -colegas más indicados por el campo específico de sus intereses convocaron a los estudiosos para tratar prolijamente el tema desde múltiples enfoques. Pero la conmemoración de un hecho tan importante para la civilización hispánica no puede pasar sin nuestro aporte. No pensamos en el hecho puntual sino en su resultante creadora mostrando desde diversos ángulos y asuntos cuáles son los frutos de civilización y cultura que el Descubrimiento y la Colonización, bajo la Corona de Castilla y de León, dan en este año 1992 en la Ciudad de la Santísima Trinidad y Puerto de Santa María de los Buenos Aires.

En primer lugar, *Incipit* mismo, pionero de los estudios ecdóticos en lengua española, surgido no en la vieja Europa, sino en este extremo Sur del mundo que habla español. Luego este grupo de investigadores del SECRIT, especializados en lo medieval, pero abiertos a los mil años de literatura en castellano. La mayor parte, hijos de la primera o segunda generación de inmigrantes navarros, gallegos, castellanos, italianos; pero algunos, hijos de viejas familias criollas de la época del virreinato y de las guerras de la Independencia, hasta un descendiente del virrey Liniers, vencedor de los ingleses en 1806-1807.

Los temas son un tanto insólitos para *Incipit*: por supuesto, lo medieval; pero también los problemas teóricos del texto de un romance de creación americana, donde se muestra la fuerza vital del romancero viejo transmigrado en forma y en asunto, fruto de la inspiración poética de un ucraniano-argentino, un hijo de italianos y un intérprete hijo de árabes, afincados en el litoral paranaense y en el Noroeste andino. El cuento de un narrador surgido de la aristocra-

cia criolla y cultivado en la más exquisita cultura europea. Una loa neoclásica y alegórica de la etapa de orígenes de la nueva nación. Los frutos de un trabajo de campo sobre el romancero tradicional en la pampa húmeda bonaerense. Junto a la pampa, los Andes, cantados por poetas de llanura y de la tierra cuyana, al pie del Aconcagua...

Es esta conmemoración también propicia para incluir nuestro saludo a los hermanos colombianos en la celebración del Cincuentenario del Instituto Caro y Cuervo, fundación señera para el estudio del español del Nuevo Mundo.

En fin, después de quinientos años, la lengua española y los estudios sobre la cultura y la creación literaria en uno y otro lado del Mar Océano permiten publicar este volumen como ofrenda y testimonio.

La Dirección

¿CUAL ES EL TEXTO?
DEL TEXTO LITERARIO A LA "PUESTA EN CANTO"
(A PROPOSITO DE EL ROMANCE DE LA DELFINA)

Germán Orduna
SECRET

Homenaje a Carlos Guastavino en sus 80 años

¿Cuál es el *texto*? es una pregunta que surge frecuentemente en el proceso de recepción del texto. Como categoría fenomenológica inherente al proceso de comunicación se da tanto en la fase de emisión como en la de recepción en condiciones aparentemente diversas, pero esencialmente semejantes: el emisor *constituye* el texto, el receptor *restituye* un texto.

Si se paraliza el proceso de comunicación, teóricamente el problema parece resuelto, no obstante advertimos enseguida una nueva matización del fenómeno que intentamos analizar: el acto de comunicación (Emisor - Texto - Receptor) referido a un texto determinado tuvo un momento inicial, el de la creación del texto por su autor. En esa etapa, el emisor-creador *constituye-crea* un texto en el acto de emisión. Texto dirigido a un receptor ideal en el que se suponen capacidades de recepción de ese texto que se crea o se constituye. Entendemos que este concepto de *texto*, el *texto de creación*, es irrepetible en sí, tanto en su emisión *oral* -quizás la forma más efímera de manifestación del texto- como en su emisión *escrita* o literaria; aunque en este aspecto de su manifestación el texto adquiere una aparente, aunque no menos vulnerable, fijeza.

Hay que tener presente el concepto de *texto de creación*, porque por corresponder al proceso de emisión, es el que se aparta nítidamen-

te de los otros *textos* referidos a él: los *textos* de recepción o de *lectura*. La recepción, como es obvio, depende del receptor -Pero Grullo es un personaje que también pensaba- y en esta simple consideración radica el problema presentado por la pregunta inicial. También en este nivel de análisis la respuesta parece obvia: si depende del receptor-lector, habrá tantos *textos* posibles como receptores-lectores eventuales. Sin embargo, no renunciaremos tan fácilmente en nuestro empeño de asir y precisar el concepto de texto a nivel de la recepción-lectura, porque precisamente hemos fijado la pre-existencia de un texto creado -el que oralmente se nos manifiesta o el que visualmente captamos- tanto en la lectura literaria como en la compleja manifestación de un texto teatral o escénico.

Hemos extendido el concepto de texto más allá del texto que se oye o del texto que se lee con la vista, en lectura silenciosa: el texto dramático, el que se manifiesta en una representación escénica, también es un texto y aunque en él se suma una compleja integración de estímulos expresivos -voz, espacio escénico, acción, decorados, gestos- la esencia textual está dada por la palabra en el tiempo. Quizás hemos llegado al nivel profundo de la esencia del texto en el que se lo podría definir como *palabra/letra* en el espacio-tiempo, abarcando tanto el acto de creación comunicativa como el de recepción.

La cuestión parece en este punto acabada; pero nuestro objeto de análisis necesita todavía precisiones en sus posibilidades como *texto de recepción* y, veremos finalmente, también como *texto de creación*. Parece ya necesario fijar un objeto de análisis y he elegido el "Romance de la Delfina", letra de Guiche Aizenberg, música de Carlos Guastavino, interpretado en guitarra y canto por Eduardo Falú¹.

La primera revelación del texto del "Romance de la Delfina" fue a través de la audición de la placa discográfica grabada por Eduardo Falú. El *Allegretto* en compás de 6/8 da el ritmo de galope largo que crea el fondo sugerente de jinetes en la vasta llanura. La voz grave del cantor desgrana los versos del relato y crea las imágenes acústicas y espaciales de la trágica historia, cuyo epílogo se concentra en el texto cantado:

¹ Philips 6347158, producido por Phonogram S.A.I.C., Buenos Aires, 1974.

Romance de la Delfina
(Texto de Carlos Guastavino² cantado por Eduardo Falú)

Galopando va Ramírez
en su caballo estrellero,
lo envuelve un aire de angustia
esa tarde en que el lucero
se va apagando en su vida
de caudillo y de guerrero.

Derrotados en Coronda
huyendo van a su pueblo,
Delfina estaba a su lado,
-en sus ojos brilla fuego-
el amor los va llevando
por el monte y los esteros.

*¡Pancho Ramírez! ¡Ay, la Delfina!
viene la muerte con la partida
con la partida.
Pancho Ramírez, por su Delfina,
por sus amores pierde la vida
pierde la vida.*

La partida los alcanza;
el Entrerriano la enfrenta:
su lanza, hierro de muerte,
al coraje le hace brecha
y cuando sale del trance,

² Carlos Guastavino nació en Santa Fe el 5 de abril de 1912. Desde muy pequeño manifestó un agudo sentido musical. Estudió piano con Esperanza Lothringer en Santa Fe. El mismo nos dice "tocaba el piano y no sabía leer". En 1938 se radicó en Buenos Aires; estudió Ingeniería química. Su estudio está adornado con decenas de frascos de diversas sustancias, un piano y un equipo musical. Tiene publicadas más de 180 obras para piano y varios instrumentos, además de numerosas canciones de inspiración tradicional o folklórica. Su música es interpretada y grabada hoy en el mundo entero. Se singulariza por su amor a la naturaleza y a las cosas de su patria argentina.

la Delfina ya está presa.

Como un tigre vuelve el hombre,
valiente en su acometida,
salvando así de las garras
enemigas a Delfina,
y al conseguirlo un disparo
troncha por siempre su vida.

*¡Pancho Ramírez! ¡Ay, la Delfina!
viene la muerte con la partida
con la partida.
Pancho Ramírez, por su Delfina,
por sus amores, pierde la vida,
pierde la vida.*

Desangra la tarde en llanto
la infortunada Delfina.

Al copiar la letra del poema cantado advertí que el poema se organiza en cuatro estrofas octosílabas de 6 versos cada una, en las que se mantiene la versificación propia del romance asonantado. Primera y segunda estrofas forman una primera secuencia de relato, unidas por el asonante *é-o*, donde se presenta el grupo de fugitivos que procedentes de Coronda, buscan alejarse del campo de la derrota. La primera estrofa se dedica a Ramírez y la segunda, a la Delfina que huye a su lado. Esta primera secuencia va seguida de un estribillo que se reiterará después de las estrofa tercera y cuarta.

El estribillo consiste en dos coplas de cuatro versos pentasílabos vinculados con el mismo asonante *í-a*. La métrica impide que sean coplas de romancillo e introducen el lirismo patético del preanuncio de la muerte de Pancho Ramírez.

La segunda parte o secuencia del relato describe la última pelea, cuando la partida enemiga los alcanza y muere Ramírez por liberar a Delfina.

La repetición del estribillo subraya líricamente el desastroso suceso centrándolo en la muerte de Ramírez, pero el canto-relato no

termina allí, sino que vuelve sobre la suerte de la Delfina liberada a tal precio de sangre: son dos octosílabos agregados por la rima al asonante *í-a* de los estribillos, que cierran la composición con el nombre de la Delfina. El canto prolonga la vocal final abierta en un Si, que se extiende en una blanca con puntillo que abarca un compás y enseguida, asciende una octava por un compás más. La prolongación hasta el penúltimo compás de la composición musical, que la voz modula sobre el final del nombre de "Delfina" se extiende sobre un fondo rítmico de guitarra que se va apagando como galope que se aleja, en el final de la tarde, hasta perderse en el vasto horizonte de la pampa.

La belleza sugerente del poema cantado nos incitó a conocer al autor de la música, el maestro Carlos Guastavino³. Así pudimos acceder a la partitura editada en 1964 por la Editorial Lagos, de Buenos Aires. Allí aparece editado, en la primera página recto, el poema de Guiche Aizenberg según aquí se puede leer:

Romance de la Delfina

Galopando va Ramírez
en su caballo estrellero;
lo envuelve un aire de angustia
esa tarde en que el lucero
se va apagando en su vida
de caudillo y de guerrero.

Derrotados en Coronda
huyendo van a su pueblo.
Delfina estaba a su lado,
-en sus ojos brilla fuego-
el amor la va llevando
por el monte y los esteros.

³ Pudimos visitar al maestro Guastavino introducidos por nuestro antiguo alumno, Eliseo Rodríguez, que orientó su vocación hacia la dirección del canto coral; de otro modo hubiera sido muy difícil acceder al estudio de Guastavino, que gusta de la vida recoleta.

*¡Pancho Ramírez!
¡Ay, la Delfina!
Viene la muerte
con la partida.*

*Pancho Ramírez
por su Delfina
por sus amores
pierde la vida.*

La partida los alcanza,
el Entrerriano la enfrenta.
Su lanza -hierro de muerte-
con su coraje hace brecha,
y cuando sale del trance
la Delfina ya está presa.

Como un tigre vuelve el hombre
en valiente acometida
para salvar de las garras
del enemigo a Delfina,
y al conseguirlo, un disparo
troncha por siempre su vida.

Desangra la tarde en llanto
la infortunada Delfina...

A primera vista se advierte la diferencia esencial de ordenamiento de las estrofas. Son dos secuencias de narración interrumpidas por las dos coplas pentasilábicas que no se repiten al final; esto está claramente expresado porque el cierre se logra con los dos octosílabos sueltos, pero ligados por el asonante con la cuarta copla romanceada (liberación de la Delfina y muerte de Ramírez).

Guiche Aizenberg, de más edad que Guastavino, nacido en Ucrania, llegó siendo niño con su familia a la Argentina y creció en el litoral santafesino. Identificado entrañablemente con su patria adoptiva se unió a sus tradiciones y paisaje. Relatos, poemas y letras para cantar

le dieron fama de creador arraigado en la región litoraleña del Paraná. Al tocar el asunto de la muerte legendaria del caudillo de Entre Ríos, Francisco Ramírez, llamado el Supremo Entrerriano, muerto a los 35 años en 1821 mientras huía con unos pocos hombres y su compañera, la Delfina, hacia el Chaco santafesino, intentando cruzar el Paraná por el Norte y llegar así a Entre Ríos, nuestro poeta recurre al metro de romance siguiendo conciente o intuitivamente el modo de componer de los adaptadores del romance al gusto cortesano de la Castilla del 1500: la serie indefinida se organiza en estrofas de 4 o 6 versos entre los que alterna diversamente un verso o un dístico a modo de comentario lírico (*¡Ay de la pena!, ¡Ay de mi Alhama!*)⁴. Aizenberg colocó el intermedio lírico entre las dos secuencias del relato a modo de preanuncio del desenlace fatal y reservó para los dos versos finales, agregados a modo de estrambote a la última estrofa, la función de cierre épico-lírico del romance sobre la muerte de Pancho Ramírez.

La historia narrada en el romance procede de tradiciones de indeterminada procedencia⁵. La historia documentada tiene diversas versiones sobre la muerte del Supremo Entrerriano: las de los partes de guerra, las de los historiadores y la del coronel Anacleto Medina⁶. Los partes de guerra del coronel Bedoya y de Estanislao López sólo

⁴ Cf. R. MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero Hispánico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, II, 87-93.

⁵ Leopoldo Lugones en su obra póstuma, *Romances de Río Seco* (1938) agrega detalles atribuyéndolos a un soldado que presenció el hecho, pero poco difiere de Vicente Fidel López y Bartolomé Mitre. Cf. *Obras poéticas completas*, Madrid, Aguilar, 1948, pp. 926-946: "La cabeza de Ramírez" e "Historia de la Delfina"; esta última relata el regreso a Entre Ríos y la muerte de la Delfina en 1839. Gloria Chicote, buena conocedora del romancero y los cantos populares argentinos, me comunica que este episodio no aparece registrado en las colecciones recogidas de poesía tradicional en la Argentina: no obstante debió de circular al menos una tradición oral sobre el hecho porque entre las "Canciones históricas" publicadas por JUAN ALFONSO CARRIZO (*Antiguos cantos populares argentinos. Cancionero de Catamarca*, Buenos Aires, 1926), en la dedicada a la muerte de Javier o Ángel López en Monte Grande, Tucumán, en enero de 1836, la última de las cuatro décimas que integran la canción "El día veintiuno de enero / a eso de la madrugada", menciona el rescate de Francisquita Osta en la grupa de un caballo. La huida terminará con la muerte de López, preanunciada al final de la canción. En sus notas (p. 38), Carrizo relaciona la extraña peripecia, ajena al suceso histórico, con el episodio de la Delfina.

⁶ V. JORGE NEWTON, *Francisco Ramírez, el Supremo Entrerriano*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1964, espec. pp. 272-276.

aluden a la muerte de Ramírez y a su cabeza, que es enviada a Santa Fe. Vicente Fidel López⁷ y Bartolomé Mitre⁸ han proporcionado los

⁷ VICENTE FIDEL LÓPEZ, *Historia de la República Argentina, su origen, su revolución y su desarrollo político*, t. VIII, Buenos Aires, Kraft, 1913, pp. 477-478: "Más feliz que ellos, Bedoya alcanzó á Ramírez en Río Seco, jurisdicción de Córdoba. Sorprendido y atacado allí de improviso, Ramírez habría podido salvarse y alcanzar á entrar en Santiago del Estero, donde por el momento al menos podría haberse salvado; aunque fuera sin quedar seguro de que Ibarra, con la vileza de siempre, lo entregase á trueque de que los vencedores le dejaran vegetar, obeso y tendido á lo indio según su costumbre. Pero los hábitos de la galantería gaucha, aquello de pelear á tajos y cuchilladas "por la hembra", que venía como segunda naturaleza incorporada á sus primeros pasos en la vida de tenorio y de terne, ofuscaron á Ramírez. Doña Delfina, la hechicera muchacha que lo seguía ("mi china" como él la llamaba) corría también entre el grupo de los fugitivos, con el desorden que era consiguiente. Poco á poco había ido quedándose algo atrasada, por poca pericia en el manejo del caballo, ó por defecto del animal. El hecho fué que en uno de los grandes recodos del escabroso camino, fué alcanzada por jinetes enemigos, que al sablear á los fugitivos dieron con ella en tierra; y al ver que era una mujer joven y bonita, se armó una gritería de burlas y rechiflas en que dominaban los lamentos y ruegos de socorro que la infeliz lanzaba. Conoció Ramírez que algo grave sucedía por detrás; preguntó por la señora; advirtiéndose de que quedaba á retaguardia, y decidió ir á salvarla ó á morir como lo habría hecho cuando no era sino "Pancho Ramírez", volvióse sable en mano y cayó con la furia de un león entre los aprehensores de "su china". Rodeado allí y lanzado fuera del caballo fué mal herido, y un indio santafecino se echó sobre él, le cortó la cabeza y la conservó atada a los tientos hasta que pudo presentársela al gobernador López".

⁸ BARTOLOMÉ MITRE, *Historia de Belgrano y de la Independencia Argentina*, t. III, Buenos Aires, Félix Lajouanne ed., 1887, pp. 562-3: "Reforzado Bedoya con 150 dragones de Santa Fé al mando de Orrego, siguió en su persecución sin darle descanso y lo obligó á abandonar las escabrosidades de la sierra y á emprender su retirada en dirección al Norte, buscando una salida por el Chaco ó un refugio en Santiago del Estero. El 10 de julio a las siete de la mañana, fué alcanzado Ramírez en San Francisco á inmediación del Río Seco, y completamente destrozado, se puso en precipitada fuga, acompañado de su querida doña Delfina, y de cinco ó seis soldados que no le abandonaron en aquel trance. Una partida santafecina lo seguía de cerca, y consiguió apoderarse de doña Delfina, á la que despojaron de su casaquilla y su sombrero. A los gritos que daba su querida, volvió caras el caudillo al frente de dos de sus soldados, y consiguió rescatarla; pero al mismo tiempo que ella se ponía en salvo, un pistoletazo le atravesó el corazón. Se abrazó del pescuezo del caballo, que asustado tomó el galope, y á poca distancia cayó muerto, con la cabeza envuelta en su poncho colorado ("Boletín" núm. 16 y 17. Iriondo "apuntes" pág. 53. Informes verbales de referencia del coronel don Ramón Cáceres, y del general D. Anacleto Medina, testigo presencial.- Medina en compañía de doña Delfina y de los últimos restos de la fuerza de Ramírez, consiguió llegar á Entre-Ríos cruzando el Chaco)".

datos básicos de la leyenda. El relato de Anacleto Medina que comandó el grupo de combatientes que pudo huir y pasar a Entre Ríos, sólo cuenta cómo le llegó la noticia de la muerte de Ramírez al tiempo que la Delfina se les une en la retirada.

Aizenberg ha trabajado la materia histórica con el arte de un romancista del s. XV. El relator y sus oyentes (= lectores) están en un punto ideal en la llanura, en la dirección de la huída de Ramírez y la Delfina. El poeta señala cómo vienen Ramírez (c. 1a.) y la Delfina (c. 2a.) al tiempo que da breve noticia de la derrota y circunstancias del tiempo (lucero de la tarde, caballo estrellero, montes y esteros). Las coplas pentasílabas preanuncian la muerte. La c. 3a. describe el alcance de los perseguidores y el apresamiento de la Delfina; la c. 4a., la valiente acometida y muerte de Ramírez al salvar a la Delfina, que podemos suponer rescatada por el puñado de hombres que seguía a Ramírez y que continúan su huída. Los dos versos de cierre comentan el epílogo: las pinceladas sangrientas del crepúsculo en el horizonte de los que huyen y el llanto de la Delfina, quien desaparece del ojo del relator y sus oyentes para ingresar en el mundo legendario.

Hermoso poema épico-lírico, de la mejor escuela romancística. ¿Cuál es el *texto*, éste de Aizenberg que acabamos de analizar, o el recreado por Carlos Guastavino que le puso música?

También Guastavino siguió antiguas pautas al crear el entramado melódico para el *Romance de la Delfina*. La subtitula "canción del litoral" y de hecho adopta el ritmo de una especie musical folklórica de la zona, conocida como "litoraleña", en compás de 6/8. En cada una de las 4 coplas épicas de 6 octosílabos, los 4 primeros versos repiten la misma melodía de ritmo que sugiere el galope largo mientras en los 2 últimos versos de las estrofas 2a., 3a. y 4a. el ritmo se arremansa y el punteo de notas en la guitarra subraya los conceptos del verso final (*por el monte y los esteros; la Delfina ya está presa; troncha por siempre su vida*).

Algo semejante, pero en orden inverso, se da en las dos coplas pentasílabas, donde los 2 versos iniciales desgranar los nombres de los protagonistas (*¡Pancho Ramírez! ¡Ay, la Delfina!; Pancho Ramírez, por su Delfina*) sobre negras con puntillo; mientras los 2 versos finales de cada copla pentasílabas retoman el tono épico y el ritmo de galope largo.

Pero Guastavino ha reorganizado la composición al repetir el

intermedio épico-lírico creando así dos secuencias de relato, envueltas en el comentario lírico, lo que separa, dramáticamente, el dístico final de la última copla épica. Al aislar el lamento de la Delfina, quien se pierde en la sangre del ocaso, intensifica la fuerza lírica del personaje reforzando su carácter protagónico. Todavía hizo algo más Carlos Guastavino: la regularidad melódica entre las coplas de relato le hizo advertir anomalías rítmicas en la 3a. y 4a. coplas y corrigió los versos con segura mano poética:

Aizenberg

*su lanza -hierro de muerte-
con su coraje hace brecha*

*Como un tigre vuelve el hombre
en valiente acometida
para salvar de las garras
del enemigo a Delfina*

Guastavino

*su lanza -hierro de muerte-
al coraje le hace brecha*

*Como un tigre vuelve el hombre
valiente en su acometida,
salvando así de las garras
enemigas a Delfina*

El "Romance de la Delfina" ha ganado en el texto de Guastavino, quien explicitó e intensificó con anuencia del autor, fuerzas líricas latentes en el poema de Aizenberg.

Pero finalmente hemos de volver sobre el texto que Eduardo Falú actualiza en su canto.

Lo primero que se advierte al oír la interpretación del cantor teniendo a mano la partitura es que la composición de Guastavino tiene acompañamiento de piano y es una obra construida dentro de los cánones académicos, en la cual Falú aplica una serie de recursos, lícitos para su labor de intérprete, que aproximan el texto musical a las modalidades de la ejecución folklórica y popular, aunque dentro de los mejores parámetros.

Las transposiciones necesarias para el acompañamiento de guitarra le permiten introducir el punteo de notas que subraya momentos del relato sobre el final de las estrofas épicas. Entre cada estrofa y especialmente antes del intermedio, introduce uno o dos compases de guitarra sola como puente entre las dos secuencias de relato, lo que crea un suspenso que contribuye al clima lírico que desea

sugerir el intérprete. En la segunda introducción, utilizando sabiamente giros melódicos y elementos que acompañan el texto musical de Guastavino, Falú compone una nueva introducción enriquecida por su sensibilidad de intérprete y ejecutante del instrumento⁹.

Falú destaca en el canto y con la guitarra cada vez que aparece el nombre de Delfina, apoyando con acordes cada una de las sílabas. Lo mismo hace en los penúltimos versos de las estrofas épicas donde "ralenta" y alarga el valor de las notas para valorizar ciertas palabras (*el amor la va llevando; y cuando sale del trance; y al conseguirlo un disparo*).

Esta labor expresiva se destaca al abordar los 2 versos de cierre. Guastavino ya había marcado la suspensión del tiempo total y Falú se vuelve rapsódico -casi recita el primero de los dos versos para retomar el "tempo" con el nombre de Delfina. El compositor cierra la melodía cantada prolongando la sílaba final *-na* en dos compases con una blanca con puntillo (nota Si), que se ligan a una última corchea en el compás antepenúltimo de la composición musical. El cantor, con un "portamento" sube a la octava de la nota indicada por el compositor y con la *-a* final vocaliza la subida expresiva remedando una queja que se extingue, con lo que se crea la ilusión acústica del alejarse del lamento sobre el ritmo del galope; verdadero acierto de interpretación, cuyo efecto es conmovedor y sugerente de un epílogo ignoto, más allá de la tarde y el horizonte ensangrentado del crepúsculo.

Mas la intervención de Falú en la versión cantada no se limitó al nivel interpretativo musical y vocal, donde hemos mostrado una variante creativa deliberada, sino que además introduce una variante accidental en el texto de la segunda copla épica:

Aizenberg-Guastavino

Falú

*el amor la va llevando
por el monte y los esteros*

el amor los va llevando

Ya no es la Delfina la que es llevada por el amor (por Pancho Ramírez), sino que ambos son llevados por el amor: el amor los guía

⁹ Agradezco al maestro Eliseo Rodríguez su apoyatura técnica para ajustar algunas de las observaciones sobre el texto musical y la labor del intérprete.

al tiempo que la muerte se aproxima.

Esta experiencia de análisis textual ha resultado finalmente rica en sugerencias sobre el concepto de *texto*. Porque ¿cuál es el texto del "Romance de la Delfina"? ¿el primitivo de Guiche Aizenberg, el reestructurado y retocado por Carlos Guastavino, el que recrea en su personal interpretación el cantor E. Falú?

En orden a la posibilidad de conocerlo, primero está la versión de Falú; en segunda posibilidad, el texto de Guastavino, aunque para advertir su real existencia -de otro modo, puede suponerse que es idéntica a lo que canta Falú- sea necesario tener ante los ojos la partitura impresa en 1974, clave también de acceso posible al nivel textual más oculto, el del texto original de Aizenberg. Pero ¿cuál es el texto del "Romance de la Delfina"? Aparentemente, el texto cantado supone, en primera instancia, su identidad con el de Aizenberg, dado que el texto de Guastavino surge sólo del cotejo posible; pero conocemos las variantes personales del cantor y la intervención reestructuradora de Guastavino...

Estamos ante un panorama complejo como tantas veces ocurre en la historia literaria frente al texto de un autor: el caso del *Cid* de T. A. Sánchez hasta que R. Menéndez Pidal editó el *Cantar de Mio Cid*; el de la *Crónica General de España* en los distintos códices de los ss. XIV y XV frente a la *Estoria de España* que hoy conocemos.

Quizás la correspondencia más próxima es la del texto de un romance en sus varias versiones. ¿Cuál es el *texto*?: éste que nos ocupa en un momento determinado; porque no es posible señalar un texto romancístico tradicional como versión óptima y suprema.

No obstante, a estas semejanzas aparentes entre el caso del "Romance de la Delfina" y casos posibles del romancero tradicional, se suma aquí el texto de la interpretación, que probablemente es la versión óptima, por ser la versión que perfecciona el acto de comunicación al actualizar la palabra en la voz. Óptima forma sólo en este aspecto porque está en paridad de autenticidad con la que creó bajo la línea del pentagrama el maestro Guastavino. Pero ante la versión cantada y el texto de Aizenberg el problema cambia y se torna complejo porque en esencia creativa difieren. La historia narrada es la misma, casi las mismas palabras y el mismo recurso de comentario

lírico sumado a los versos épicos; pero el compositor ahondó en la materia mítica de la fábula al trabajar la palabra en el tiempo, en los ritmos y tonalidades melódicas, manifestando capas expresivas profundas, latentes en el mensaje comunicado por Aizenberg, pero no reveladas por él; finalmente, el romance, vuelto a su específico mundo de comunicación -el espectáculo juglaresco-, agregó la realización audible de las sugerencias sonoras que el músico creó al estar capacitado para sumar los recursos musicales apropiados. En esta perspectiva, la mejor semejanza de la relación entre el texto de Guastavino y el que actualiza Falú puede darse con un texto teatral. La crítica actual se inclina a reconocer en el texto escenificado -en el espectáculo teatral- la forma auténtica del texto, llegándose a prescindir del libreto o texto escrito, que puede llegar a reducirse al nivel de un guión de la letra.

En este momento de nuestro análisis advertimos la existencia de un cuarto *texto* del "Romance de la Delfina" y es el que se ha constituido como objeto actual de análisis y es el que reúne como objeto de reflexión, las 3 formas o estadios de la anécdota sobre la que creó primariamente G. Aizenberg. En este punto se nos ocurre una semejanza con el texto del *Poema de Mio Cid* y las distintas versiones conocidas sobre el modo en que se produjo la Afrenta de Corpes y el rescate de Elvira y Sol, las hijas del Cid; de esas versiones conocidas sobre la leyenda, la que transmitió el códice de Vivar parece la más lograda artísticamente; pero en cuanto a su valor como *texto* está en paridad con cualquiera de las variantes y también, en su conjunto, se constituyen como problema filológico o ecdótico: son el *texto* a considerar en la evaluación crítica sobre el problema.

A lo largo de nuestra exposición el *texto* siempre "se manifiesta", es lo que se revela, lo fenoménico; por consiguiente, es la entidad lingüística y semióticamente configurada que es objeto de conocimiento en el proceso de emisión o de recepción en un momento dado.

La variación textual manifiesta en el "Romance de la Delfina", donde el referente y lo referido casi no varían, pero se da una "performance" que distingue la variación de un texto a otro, procede del texto constituido en el proceso de creación.

Guiche Aizenberg, ucraniano de origen, afincado en el litoral santafecino, habiendo incorporado las tradiciones locales a su mundo

de fantasía, expresa en castellano y mediante el verso de romance el relato épico-lírico de un suceso de amor y de muerte. Extrañamente aplica a la creación del poema las mismas técnicas de elaboración que utilizaron los anónimos creadores de romances a fines del s. XV¹⁰, donde lo épico se impregnaba de lirismo y éste se condensaba en coplas de metro más corto, que alternaban con el relato. Esas composiciones estaban destinadas al canto y frecuentemente, los estribillos líricos de repetición, fueron obra de músicos cortesanos. La estructuración del discurso narrativo creado por Aizenberg coincide con las técnicas, p. ej., del romance "Por aquel postigo viejo".

No sabemos si nuestro poeta sobre los mediados del s. XX conocía los estudios de Ramón Menéndez Pidal sobre el estilo tradicional en el romancero; pero resulta sorprendente esta respuesta creativa ante un asunto épico-tradicional al que amor y muerte sumaban elementos líricos que lo aproximaban a la temática propia del romancero. Cuando Carlos Guastavino asume la tarea de dar forma musical al relato también se conecta con la misma raíz de inspiración y actúa como un músico de la corte castellana del 1500, recreando y acentuando la atmósfera lírica que emergía del texto de Aizenberg. La forma y la temática creaban canales de producción semejantes a los del tiempo de orígenes del romancero épico-lírico. Luego llega el intérprete, Eduardo Falú, de ascendencia árabe, nacido en el NO. de la Argentina, quien a través de la guitarra y el canto se formó en la música folklórica argentina de origen español. También él se identifica con el tema y el ámbito lírico y ahonda en los recursos interpretativos, mediante la guitarra y la interpretación musical y fónica, que traslada la composición musical de Guastavino, a las raíces de la tradición popular a nivel de interpretación. El texto oral destaca los valores líricos insitos en la anécdota (= intriga) tal como la elaboró la tradición.

Los tres creadores, hijos de inmigrantes no españoles, asumen los códigos ancestrales de la lengua y de una forma épica que muestra

¹⁰ Lo que admira en el proceso que analizamos es que Aizenberg no está imitando una receta para hacer romances de sabor tradicional (fragmentarismo, formulismo, uso de formas arcaicas, uso especial de los tiempos verbales) sino que la identidad de producción radica en niveles muy íntimos de la forma artística, en la estructura del poema, el uso de la focalización, en la andadura del discurso narrativo, en la sugerencia de un clima que responde a estructuras íntimas de la historia narrada.

su renovada vitalidad en un proceso que puede seguirse a través de los siglos y aún brota con la fuerza que aquí mostramos, a fines del siglo XX.

Pero volvamos a nuestra pregunta, ¿cuál es el *texto*? ¿cuál es el texto del Romance de la Delfina?

Si nuestro romance fuera un romance tradicional ya sabemos que la respuesta ha sido dada¹¹, pero se trata de una composición escrita por un autor, editada; reestructurada musicalmente y editada, y finalmente, cantada y registrada en una placa discográfica, que asegura la fiel reproducción del texto final interpretado. Cada una de las 3 versiones o textos está perfectamente fijada y se ha constituido con fisonomía propia e individual; son pues, tres textos fijados y distintos para un mismo poema: el escrito por Aizenberg.

En el primer autor el texto se constituye en acto expresivo como síntoma de un proceso de creación destinado a un receptor ideal con el que existe en común el código específico del romancero: es un *texto de creación*.

En Carlos Guastavino se da un doble papel: la *recepción* del signo artístico creado y la profundización del código propio del romancero artístico enriquecido con las galas de la expresión musical. El nuevo código expresivo-musical incorporado al texto primitivo revela formas de apelación que acarrearán la reestructura formal de la historia a nivel de relato e incorpora los recursos de la estructura musical y de la melodía, constituyendo así una polifonía semiótica que manifiesta un *texto de creación*.

Eduardo Falú, *segundo receptor* en este sucesivo proceso de

¹¹ Recordamos la frase tantas veces repetida de don Ramón Menéndez Pidal "poesía que vive en variantes" (v. *Romancero Hispánico*, cit., I, pp. 39-50) y más recientemente, Giuseppe Di Stefano: "entendiendo por *texto* el documento concreto que ha funcionado como tal para un 'productor' y para un destinatario, sin difuminarlo en la evanescencia de una larga y moviediza cadena de transmisión-recreación, percibida -cuando consigue percibirla- por la visión de conjunto y de laboratorio del investigador, pero totalmente extraña al normal usuario del texto" ("Estado actual de los estudios sobre el Romancero", *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Segovia, 5-19 octubre 1987)*, Alcalá, 1992, p. 35). V. también su "Edición 'crítica' del Romancero antiguo: algunas consideraciones", *Actas del Congreso Romancero-Cancionero, UCLA (1984)*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1990, pp. 29-46.

expresión de una historia creada, capta en el texto recreado por Guastavino niveles expresivos latentes, que proceden de la estructura profunda propia de la forma musical tradicional y entonces crea una serie de apelaciones rítmicas, de apoyaturas de acompañamiento con la guitarra y de recursos de vocalización que acentúan el clima popular tradicional: expresivamente y por su interpretación sensible del texto musical creado por Guastavino, crea la forma última en que el texto se recrea en la interpretación, lográndose finalmente en la forma cantada: palabra en el tiempo, signo oral; como el ruiseñor liberado y en vuelo.

A nivel expresivo, como signo en el tiempo y la voz, se constituye también en *texto de creación*. Como críticos en busca del texto se nos ha ido configurando también un *texto de recepción* que se desprende del análisis cumplido y se constituye como *texto profundo* de la historia creada originariamente por Aizenberg que ha ido desplegando sus fuerzas líricas en latencia.

El texto literario ha sido definido y caracterizado a nivel lingüístico; pero el concepto de texto ha cobrado esencial importancia cuando se lo ha estudiado en el acto de la comunicación literaria¹². Situado en la instancia de la comunicación, se destaca el aspecto dinámico del texto en relación con las modalidades de su producción y las condiciones de su recepción, en las que surge la posibilidad de una diacronía comunicativa de extensión variable: *autor-texto-lector* constituyen una comunidad textual sincrónica que analizada en un lapso temporal determinado muestra la posibilidad de que receptores sucesivos incorporen modificaciones cognitivas del estatuto textual como aportes del trabajo de lectura¹³.

¹² Véase R. JAKOBSON, "Linguistics and poetics", en *Style in language* (edit. T. Sebeok), Cambridge, MA., 1960, p. 353 y A. J. GREIMAS, "Les objets de valeur", en *Du Sens II*, Paris, 1983, pp. 19-48. Sabido es que la noción moderna del carácter particular del texto ha sido introducida en la Semiótica por JURI M. LOTMAN, espec. en *La estructura del texto artístico* (versión española, México, Siglo XXI, 1980).

¹³ V. MARIA CORTI, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, 1976 y W. ISER, *The act of reading: a theory of aesthetic response*, Baltimore, 1978 y DONALD MADDOX, "Vers un modèle de la communauté textuelle au Moyen Age: les rapports entre auteur et texte, entre texte et lecteur", en *Actas del XVIII Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románica*, Tréveris, 1986, t. VI, 480-490. En relación con nuestro propósito debemos recordar a DIEGO CATALÁN, "Los modos de producción y reproducción del texto literario

El caso del "Romance de la Delfina" se constituye en ejemplo calificado de las dimensiones intratextuales de una comunidad textual que actúa en momentos sucesivos perfectamente conocidos en los resultados de dos momentos de lectura, que han acarreado modificaciones creativas del texto dentro del estatuto semántico propio del mismo, pero explicitadoras de posibilidades expresivas que perfeccionaron los accesos posibles al texto.

Volviendo a la cuestión inicial: ¿cuál es el texto del "Romance de la Delfina"?, podemos ya contestar que hay tres textos, uno para cada uno de los estadios descritos, pero los tres son fieles al *texto profundo*¹⁴, latente en el poema de Guiche Aizenberg y explicitado en las lecturas de Carlos Guastavino y Eduardo Falú.

Del texto literario a la "puesta en canto"

En el análisis del proceso creativo del *Romance de la Delfina* hemos transitado dos caminos diacrónicamente y de dirección opuesta. Uno, el camino de recepción personal del texto (canto → partitura y letra → poema original); otro, el camino comprensivo del proceso de creación-recreación-"puesta en canto" del *Romance de la Delfina*. Finalmente se nos ha revelado un texto más sobre nuestro poema y es el texto total ("global"), que se constituyó en la marcha de nuestro análisis. Nos detendremos un momento en él porque es el que ofrece

y la noción de apertura", *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid, 1978, pp. 245-270 y MARÍA CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA, "Romancero: ¿cantado-recitado-leído?", *Edad de Oro* VII (1988), 89-104.

¹⁴ *Texto profundo* es también el que subyace en los dos sonetos de Góngora, "Ilustre y hermosísima María" y "Mientras por competir con tu cabello", que el autor creó actuando como intertexto la imagen plástica creada por Garcilaso como ícono expresivo del retrato ideal de belleza femenina (cabello-cuello), vinculado a la acción de la muerte, en el canto de Nemoroso de la Egloga I, y que promueve los dos textos de creación. Tendríamos aquí a Góngora en el doble papel de receptor-autor frente al "texto" creado en su recepción poética del texto de Garcilaso. En la elaboración de este trabajo hemos tenido presente los conceptos y el modelo de Organon trifuncional del lenguaje construido por K. BÜHLER en su *Teoría del lenguaje* (1934), Madrid, Revista de Occidente, 1961.

la posibilidad de advertir la existencia de dos *niveles de realización del texto*: el *nivel de realización narrativa* y el *nivel de realización comunicativa* (expresiva).

El *nivel de realización narrativa* corresponde al proceso de creación-recreación que hemos mostrado en nuestro análisis dándose en sucesivos momentos de realización del texto, en los cuales se manifiesta la relación *historia:relato*; es decir, es la irrupción del texto profundo en las notas expresivas puestas en el discurso narrativo (estructura, focos conceptuales, connotaciones expresivas fónico-rítmicas, relaciones espacio-temporales, tensiones semánticas y sintagmáticas, etc.) constituyéndolo en una nueva versión de la *historia*.

El *nivel de realización comunicativa* es el que se revela en la diacronía de los actos sucesivos de comunicación, en los que receptores sucesivos aportan modificaciones cognitivas surgidas del proceso de "lectura" del texto. En nuestro caso, se ha dado, a este nivel, un paso más y es el del proceso del *texto literario* al *texto oral*¹⁵, en el que la realización comunicativa logra su expresión óptima: palabra en el tiempo, ruisenior en vuelo y canto.

¹⁵ Con la expresión *texto oral* no queremos aludir al concepto de *oralidad* entendido como proceso de comunicación propio de la cultura oral, sino al canal fónico-auditivo como mediador del acto de comunicación de un texto escrito.

CANCIONES POPULARES

Romance de la Delfina

CANCION DEL LITORAL



Poesía de GUICHE AIZENBERG

Música de CARLOS GUASTAVINO

Alliegretto

CANTO

PIANO

f

dim.

p

Ca-lo-pan - do va Ra-mi -
- dos en Co-roa -

- rez en su ca-ba-llo es tre-llc - rn lo en vue-
- da hu-yen - do van a su puc - blo Del - fi -

- veun si-re ilegn-gus - tin c - sa tar - degn-que el lu - ce - ro
- nacs-ta-bas su la - do en sus o - jos bri-lla fue - go

Pan - cho Ra - mi - rez por su Del - fi - na

por sus a - mo - res pier de la vi - da pier de la vi - da

Para "Da Capo" Para Fin LENTO

De - san - gra la car - de en ilan -

to la in for - tu na da Del - fi - na

TEMPO 19

SOBRE LA CUESTION DE LA PRIORIDAD
DE LA COMPOSICION EN LAS DOS VERSIONES DE
LAS CRONICAS DEL CANCELLER AYALA (EVIDENCIAS
TEXTUALES DE UN CAPITULO DE LA CRONICA DEL
REY DON PEDRO)

José L. Moure
SECRET / U.B.A.

0. En el presente trabajo nos proponemos considerar la naturaleza de las diferencias que presenta el texto del capítulo correspondiente al asesinato del rey Don Pedro en las dos versiones de la *Crónica* de Pero López de Ayala que la tradición ha venido designando como *Abreviada* (*Abr*) y *Vulgar* (*Vg*), denominaciones que al presente preferimos conservar para no introducir innovaciones terminológicas cuya consideración excedería nuestro propósito inmediato¹. Se trata del capítulo octavo del año 1369 (*Vg*) (cap. 184 [186] según la numeración de *Abr*). Entendemos que las conclusiones de este cotejo, restringido a la evidencia textual de un fragmento extenso, proveerán conclusiones relevantes para la fijación del texto de *Abr* y para postular la prioridad cronológica de composición de esta redacción inicial.

1. El texto de las dos versiones del capítulo que consideramos se

¹ Germán Orduna, en uno de los trabajos que integran los prolegómenos a su edición crítica de la versión *Vulgar*, fundamentó la conveniencia de sustituir la designación de *Abreviada* por la de *Primitiva*; cf. "El cotejo de las versiones *Vulgata* y *Primitiva* como recurso para la fijación del texto cronístico del Canciller Ayala (Ensayo de método)", *Incipit*, VIII (1988), pp. 1-22. El tema se desarrolla por extenso en nuestro trabajo de tesis "La llamada versión *Abreviada* de la *Crónica de los Reyes de Castilla* de Pero López de Ayala", presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (1991).

transcribe en el Apéndice que cierra el presente artículo. Empleamos el ms. 2880 de la Biblioteca Nacional de Madrid (*c*) como testimonio de base de *Abr*, texto que en el próximo apartado colacionaremos con los restantes de esta tradición: *a* (BNMadrid 1626), *b* (BNMadrid 1664), *d* (BNMadrid 1798), *m* (Escur. M-1-10), *q* (Escur. Q-1-3) y *p* (Escur. Y-ii-9). El texto de *Vg* está tomado del ms. 9-4765 (*olim* A-14) de la Real Academia de la Historia de Madrid. Para facilitar una remisión unívoca al texto de *c* dividimos el capítulo en segmentos numerados que, hasta donde es posible, se corresponden en su contenido; mediante esa numeración, indicada entre paréntesis, se identifican los ejemplos que citamos en lo que sigue.

2. El análisis pre-estemático de un conjunto de variantes significativas seleccionadas² nos permite confirmar que:

2.1 *a d p q* derivan de un subarquetipo común.

2.1.1 Elementos externos:

Frente a los mss. *m* y *c* que no poseen epígrafe, y frente al ms. *b*, que tiene epígrafe distinto, los mss. *a d p q* coinciden en la numeración y texto del epígrafe.

2.1.2 Errores comunes:

(34) *a* men rrodriguez *c* | al dicho m. rr. *b m*, al dicho mossen beltran *a d p q*

(80-83) e su thesoro setenta cuentos | e su t. ochenta c. *d p q* (*a om.* la frase)

2.1.3 Omisiones:

(67) e asy como llego e lo vio *b c* | llego e *om.* *a d p q*

(77) e fue asaz grande de cuerpo e blanco e ruuio *b c* | e

² Los resultados de esta *collatio* tienen una fundamentación mayor y más explícita en el *catep* extendido que integra la sección inicial II. *Hacia un stemma...* de nuestra tesis cit. *supra* n. 1.

blanco *om.* *a d p q*

2.1.4 Adiciones (las destacamos con negrita):

(43) e los caualleros sus parientes *b c m*] e los **dichos** caualleros e **escuderos** *s. p. a d p q*

(56) que lo non podia sofrir *c* , que non lo p. *s. b*] que non lo podia **ya** sofrir *a d p q*

(57) que non tenian agua *b c*] *q.* non tenia **ya** agua *a d p q*

(67-70) e dizen que amos a dos caieran en tierra *b c*] e d. *q. a. a. d.* **el rrey don pedro e el rrey don enrique** *c. e. t. interp. a d p q*

(84) todo el danno que auedes oydo *c*] e **dizen que murio nueue dias despues de la batalla anno dicho** *add. b m* ; e **dizen que murio nueue dias despues que fue desbaratado en la batalla anno dicho de sesenta e nueue** *add. a d p q*

2.1.5 Transposiciones:

(8) entrara en el rreyno nueua mente *b c m*] nueua mente entrara en el rreyno *transp. a d p q*

(19) un noble cauallero *b c*] un cauallero noble *transp. a d p q*

(42) a cuyos gajes estaua el *b c m Vg*] a. c. g. el estaua *a d p q*

(63) que non le dexo partir *b c*] que lo non d. *p. a d p q*

2.1.6 Otras variantes:

(8) ya auemos contado *a b m Vg*] auedes oido *a d p q*

(14) acogiera *b c Vg*] acogio *a d p q*

(17) salio en la noche *b c*] *s. una noche a d p q* , *s. de noche*

Vg

(18) secretamente *b c Vg*] **muy** *s. antep. a d p q*

(20) en que estado es el *b c*] e. q. e. e. e. **oy** *add. a d p q*

(22-23) dineros *b c Vg*] doblas *a d p q*

2.2 El grupo *a b d m p q* manifiesta variantes comunes que lo oponen a *c*. La calidad de las variantes observadas y la coincidencia de *Vg* con ese grupo demuestran que se trata de lecciones particulares de *c*:

(11) que dezian mosen bernal] **de la sala** *add. a b d m p q Vg*

(15) que el fablaria *c*] que el queria hablar *a b d m p q Vg*
 (25) e por su mandato a seruiçio del rrey *c*] e por su mandado so uenydo a seruir al rrey *a b d p q*, e por su mandado so uenydo en esta tierra a seruir al rrey *Vg*

(78) ca dezia que le costaua la çaça de las aues treynta mill doblas al anno *c*] *c. d. q. l.c. l. c. d. l. a.de cada anno treynta mill doblas a b d m p q*

2.3 A su vez, coincidencias reductibles a la fórmula *cVg ≠ ab dmpq* que, salvo un error común (64), una omisión irrelevante (64) y una variante fraseológica (78), constituyen adiciones aclaratorias o ampliaciones informativas de *abdmpq*, permiten postular que la versión a la que denominamos *Vulgar (Vg)* se hizo a partir de un manuscrito independiente del subarquetipo de *abdmpq*, y próximo al que se encuentra en el origen de *c*:

(23) el rrey dexo sus fronteros *c* <e dexo sus fronteros *Vg*>
] e el rrey **don enrique** *d. s. f. add. a b d p q*

(64) e venian conel rrey don pedro *c Vg*] rrey don p. *om. a b d p q*

(64) diego gonçalez *c Vg*] d. garçia *err. a b d p q*

(78) e fue muy sofridor de trabajos *c Vg*] e era sofridor de mucho trabajo *a b d m p q*

(78) e era muy trenprado *c Vg*] e era muy tenprado e **syn dolença alguna en el cuerpo de yjada nin de piedra nin de gota nin de muelas nin otro dolor** *add. a d m p q, e. e. m. t. e syn dolença ninguna en el cuerpo de yjada nin de piedra nyn gota nyn otro dolor nin muelas add. b*

(84) todo el danno que auedes oydo *c Vg*] e **dizen que murio nueue dias despues de la batalla anno dicho** *add. b m,*

e dizen que murio nueue dias despues que fue desbaratado en la batalla anno dicho de sesenta e nueue *add. a d p q*

2.4 El análisis que acabamos de desarrollar permite admitir que el manuscrito *c* representa la forma más antigua de *Abr*, razón por la cual lo hemos escogido como testimonio de base de esta versión.

3. LA REESCRITURA DE LA VERSION *ABR*³

El cotejo de las versiones *Vg* y *Abr* del capítulo que analizamos autoriza algunas observaciones de consideración:

3.1 La estructura narrativa permanece invariable en ambas redacciones.

3.2 Se comprueba que ambas versiones difieren casi exclusivamente en la presencia o ausencia de párrafos y frases, sin que el texto común manifieste divergencias que denuncien una reelaboración integral.

3.2.1 Las variantes léxicas pueden obedecer a un error de lectura presente en el arquetipo de una de las versiones:

(21) seron *Abr* | moron *Vg*

3.2.2 A veces *Vg* corrige el texto primitivo por razones de perfeccionamiento estilístico, omitiendo, por ejemplo, un incluyente expletivo y adicionando el término de una construcción:

(48) mejor guisado tenia el de le dar aquellas villas e doblas quel rrey don pedro que gelas prometia *Abr* | mejor g. t. el de le d. a. v. e d. quel rrey d. p. le prometia que non el *Vg*,

³ El concepto de "reescritura" aplicado a la redacción *Vulgar* de la obra cronística de Ayala fue expuesto por MICHEL GARCÍA; cf. *Obra y personalidad del Canciller Ayala*, Madrid, Alhambra, 1983, pp. 128 y ss.

o eliminando las negaciones duplicadas:

(27) nin vos non me lo deuriades consejar *Abr* | nin vos me lo deuriades consejar *Vg*

(29) yo non entiendo que vos digo sy non <saluo *a b d p q*> cosa que vos syn vergüença podedes <podades *a b d p q*> fazer *Abr* | yo entiendo que vos digo cosa que vos sea sin vergüença *Vg*

En ocasiones *Vg* aligera un encadenamiento de proposiciones declarativas:

(19) vos dize que el sabe e oyo que vos sodes *Abr* | vos dize así que vos sodes *Vg*

En el comienzo de un período *Vg* puede introducir frases que morigeran el estilo paratáctico o atenúan y mediatizan el alcance de lo que se dice:

(39) ca en ninguna manera del mundo el non faria tal cosa *Abr* | **enpero luego les fazia saber** que en ninguna manera del mundo el non faria tal cosa *Vg*

(46) e dixieron le que esta rrazon que la feziesen saber al rrey don Enrique *Abr* | e d.le que **les paresçia que e. rr. que la f. s. al rr. d. e udd.** *Vg*

Asimismo, *Vg* propende a la inclusión de expresiones dúplices (señalamos con negrita las adiciones de *Vg*):

(26) gajes e sueldo

(30-31) le dezia que queria **avisarsse e saber**

(33) que todo fue con arte e **sabiduria**

3.2.3 Las variantes que atañen a la figura de Pedro, aun siendo escasas en nuestro fragmento, deben considerarse desde la perspectiva de una revisión tardía, menos pensada en algunos casos a la desnuda

exposición de las desmesuras del monarca⁴, pero buscando subrayar en todo momento la estrecha relación causal entre sus excesos y la legitimidad de su derrocamiento y sangriento final.

(79) e era muy luxurioso *Abr* | e amo mucho mugeres *Vg*

La lección de *Vg* apela a un giro más elusivo⁵, que parece querer disimular la referencia directa a la naturaleza pecadora de Pedro.

(84) e mato algunos en su rreyno *Abr* | e m. muchos e.s.rr.
Vg

La variante de *Vg* parece más fiel a la verdad histórica reflejada por la propia *Crónica* en ambas versiones y más coherente con el texto inmediato "*por lo qual le vino todo el danno que auedes oydo*", justificatorio del siniestro epílogo que acaba de exponerse.

3.2.4 Las transposiciones y omisiones presentes en *Vg* son escasas y pueden adjudicarse a variantes de copista:

(11) pago por el su rrendiçion *Abr* | pago su rrendiçion por
el *transp.* *Vg*

(20) en que estado es el *Abr* | el estado en que es el *transp.*

Vg

(40-41) mas que les preguntaua sy esta rrazon sy la deria
al rrey don enrique o <e m p, e que a d q> gela descubriria o sy faria
mas sobrello *Abr* | o gela descubriria *om.* *Vg*

(46-47) e dexieron le que esta rrazon quela feziesen saber
al rrey don enrique e el fizo lo asy e dixo le al rrey don enrique

⁴ v. J.L.MOURE, "La correspondencia entre Enrique II y el Príncipe de Gales en las versiones "Vulgar" y "Abreviada" de las *Crónicas* del Canciller Ayala", *Incipit*, IV (1984), pp. 93-109.

⁵ La misma expresión es empleada por Fernán Pérez de Guzmán en su retrato de Pero López de Ayala, cf. *Generaciones y semblanzas*. Ed. crítica por R. B. TATE, London, Tamesis, 1965, p. 15.

todas las rrazones quele dixiera *Abr* | al rrey don enrique *om. Vg*

(64) e venian con el <rrey don pedro> don ferrando de castro e ferran alfonso de çamora e gutier ferrandez <garçi f. a p q> de villa odre e diego gonçalez <garçia a b d p q> fijo del maestre de alcantara *Abr* | e venian con el rrey don pedro esa noche don ferrando de castro e diego gonçalez fijo del maestre de alcantara e men rrodriguez de senabria e otros *Vg*

En este último ejemplo las diferencias en la enumeración de quienes acompañaban a Pedro -dos omisiones y un añadido- no son claras, y no es fácil determinar cuál de las versiones refleja la forma original; en todo caso las variantes deben ser antiguas porque se han conservado uniformemente diferenciadas.

3.2.5 Cuantitativa y cualitativamente las variantes más significativas son las adiciones presentes en *Vg*.

3.2.5.1 Mayoritariamente esos añadidos proveen una ampliación de la información de *Abr*^b:

(9) por que el cauallero men rrodriguez le dixo que era natural *Abr* | por que aquel cauallero le dixo estonçe **quando fuera preso** que era natural *Vg*

(11) pago por el su rrendiçion a un cauallero *Abr* | pago su rrendiçion por el **que eran çinco mill florines** a un c. *Vg*

(34) dos lugares en heredat **que son alariz e milmanda en tenençia e a coynbra por juro de heredat**

(37) a caualleros e escuderos parientes e amigos suyos que ally eran con el **espeçialmente a un su primo que dizian oliver de maunj**

(52-54) e commo quier que mossen beltran dubdo de fazer esto pero con acuçia de algunos parientes suyos fizo lo asy e **non touieron los que esta rrazon sopieron que era bien fecho e**

* Salvo indicación más precisa, el texto en negrita es adición al texto base (c), cuando éste coincide con los restantes mss. de *Abr*.

dizen algunos que quando el torrno la rrepuesta a men rrodriguez que le asegurara **que pornja al rrey don pedro en saluo e que algunos de sus parientes de mossen beltran que fueran enel consejo e aun que pasaran juramentos muy grandes entrellos en manera que el rrey don pedro se touo por asegurado dende e en tal manera se fizo que finalmente el rrey don pedro**

(57-58) **e con esto e con esfuerço de las juras que le auian fechas aquellos con quien men rrodriguez de senabria tratara sus fechos** aventurose una noche el rrey don pedro e vino para la posada

(59-60) e asy como ally llego **descaualgo de un cauallo ginete en que venja <e entro BDEMXYZ>⁷ en la posada de mossen beltran e dixo le a mosen beltran**

(65-66) e luego que ally llego **el rrey don pedro e tardaua en la posada de mosen beltran como dicho auemos lo supo el rrey don enrique que estaua ya aperçebido e armado de todas sus armas e el baçinete en la cabeça esperando este fecho e vino ally armado e entro en la posada de mosen beltran**

(67-70) e asy como llego **el rrey don enrique traou del rrey don pedro e non lo conosçio ca auia grand tienpo que non lo auia uisto e dizen que le dixo un cauallero de los de mossen beltran al rrey don enrique catad que este es uestro enemigo E el rrey don enrique aun dubdaua si era el e dizen que dixo el rrey don pedro dos vezes yo so yo so e estonçes el rrey don enrique conosçio lo e ferio lo con una daga por la cara**

(71) e ally murio el rrey don pedro **a veynte e tres dias de março deste dicho anno**

(73-76) e murio el rrey don pedro en hedat de treynta e

⁷ Designamos con letras mayúsculas los mss. de Vg: B (Bibl.Ac.Historia A-13), D (BNMadrid 10219), E (BNMadrid 10234), M (British Library, *add* 17906), X (Esc. X-1-5), Y (Esc. Y-1-14) y Z (Esc. Z-III-15); citamos sus lecciones cuando presentan una variante significativa enfrentada al ms. 9-4765 de la R.A. de la Historia (A) que, como ya advertimos, es el que regularmente seguimos; v.s. §1. Cf. G. ORDUNA, "Nuevo registro de códices de las Crónicas del Canciller Ayala (Segunda parte)", CHE, LXV-LXVI (1981), pp. 155-206.

seys annos e siete meses ca el rrey don pedro nascio anno del sennor de mill e trezientos e treynta e tres annos e de la hera de çesar mill e trezientos e setenta e dos annos e rregno anno del sennor mill e trezientos e çinquenta annos E de la era de çesar mill e trezientos e ochenta e ocho annos E fino eneste anno que es anno del sennor de mill e trezientos e sessenta e nueue e de la era de çesar mill e quatroçientos e siete annos e assi biuio el rrey don pedro treynta e çinco annos < e siete meses segund que dicho auemos *D K* > en agosto e el fino mediado março adelante en el otro anno

(80-83) e valieron las joyas de su camara treynta cuentos en piedras preciosas e en aljofar e baxillas de oro e de plata e pannos de oro e otros e su thesoro setenta cuentos e auia en moneda de oro e de plata en seulla en la torre del oro e en el castillo de almodouar ssetenta cuentos E en el rregno e en sus rrecabdadores en moneda de novenes e cornados treynta cuentos e en debdas en sus arrendadores otros treynta cuentos assi que ouo en todo çiento e sessenta cuentos segunt despues fue fallado por sus contadores de camara e de las cuentas

(84) por lo qual le vino todo el danno que auedes oydo e por ende diremos aqui lo que dixo el profeta dauid agora los rreyes aprendet e seed castigados todos los que judgades el mundo ca grand jyzio e marauilloso fue este e muy espantable e rregno el rrey don pedro en paz ssyn otro le tomar su titulo diez e sseys annos conplidos del dia que el rrey don alfonso su padre fino en el mes de março enel rreal de gibraltar segund dicho auemos anno del sennor mill e trezientos e sessenta e seys e de la era de çesar mill e quatroçientos e quatro e rregno tres annos en contienda con el rrey don enrique

3.2.5.2 Con frecuencia las adiciones de Vg precisan la expresión reponiendo sujetos e introduciendo apósitos o proposiciones aclaratorias, que en ocasiones impiden una anfibología (*v.i.* 50-51) o una referencia equívoca (*v.i.* 54-56).

(14) e por que conosçia **el men rrodriguez al dicho mosen beltran**

(18) el rrey don pedro **mi sennor**

(26) contra el rrey de françia <contra aquel que yo tengo por A W>**mi sennor Vg**

(36) e despues touo el <el touo a d p q> sienpre la parte <contraria c> del rrey don pedro b] ca despues desto touo sienpre la parte del rrey don pedro e **morio tenjendo su partida <del rrey don pedro A C E M W>**

(40-41) mas que les preguntaua sy esta rrazon **que men rrodriguez le acometiera** sy la diria al rrey don enrique

(43) e los caualleros sus parientes **con quien mossen beltran tomo este consejo**

(45) e la amistad que tomara conel rrey de inglaterra e con el prinçipe de gales su fijo **contra la casa de françia**

(49) e dixo le luego **el rrey don enrique al dicho mossen beltran** que el gelas daua las uillas quel rrey don pedro le prometyera otrosi las doblas

(50-51) pero que le rogaua que le dixiese a men rrodriguez quel rrey don pedro veniese a su posada **del dicho mosen beltran e le fiziese seguro** que el le pornia en saluo e desque y fuese que gelo feziese saber

(54-56) e dizen algunos que quando el torno la rrepuesta a men rodriguez quel le asegurara **que pornia al rrey don pedro en saluo e que algunos de sus parientes de mossen beltran que fueran en el consejo** e aun que pasaran juramentos muy grandes entrellos **en manera que el rrey don pedro se touo por asegurado dende** e en tal manera se fizo que finalmente el rrey don pedro <por que> estaua ya tan afincado en el castillo de montiel que lo non podia sufrir

(58) aventurose una noche **el rrey don pedro** e vino para la posada

(64) e venian con el rrey don pedro **esa noche** don ferrando de castro e ferran alfonso de çamora

(77) e fue **el rrey don pedro** asaz grande de cuerpo

4.0 ¿ABREVIACION O AMPLIACION?

Enfrentados a dos formas de una misma crónica, parece razonable trabajar sobre la hipótesis, que ya hemos anticipado, de que la acumulación de información está en la propia naturaleza "acrecible" del género cronístico⁸, de modo que en principio sería lícito postular como posterior aquella versión que amplía la información que la primera provee.

La abreviación o resumen, caso inverso al anterior -del que existen variados ejemplos en la historiografía del período⁹, si bien necesariamente omite elementos del texto que reduce, aplica en el procedimiento un criterio selectivo, eliminando uniformemente lo accesorio, acortando los períodos y recomponiendo el conjunto de tal manera que puede hablarse de una nueva redacción, la que raramente conserva la secuencia léxica primitiva (que sería el necesario y único remanente si se hubiera operado un estricto proceso de supresiones).

4.1 El fenómeno de la abreviación puede advertirse en la reescritura de un fragmento de nuestro texto, presente en la *Atalaya de las Crónicas*, escrita por el Arcipreste de Talavera hacia mediados del s. XV, y que como ejemplo transcribimos enfrente al original de Ayala en sus dos versiones¹⁰:

⁸ Desarrollamos el concepto de *acrecibilidad* en nuestro trabajo de tesis cit. *supra*, n.1.

⁹ El género del compendio histórico gozó de cultivo privilegiado en los finales del medioevo, y de manera singular durante el siglo XV, cuando la producción historiográfica castellana se manifestó particularmente prolífica en la elaboración de estos resúmenes, que la tradición difundió bajo los títulos de *sumas*, *compendios* o *sumarios*. La *Crónica de 1404*, la *Suma de crónicas de España*, la *Atalaya de las Crónicas* (que emplearemos en lo que sigue), la *Anacrophalosis* de Alfonso de Cartagena, o el *Repertorio de Principes de España* de Pedro de Escavias son algunos ejemplos conocidos, cuyo número podría acrecentarse con facilidad. V. BENITO SANCHEZ ALONSO, *Historia de la historiografía española*, Madrid, CSIC, 1941, vol.1, pp. 309-324.; v.q. JEAN-PIERRE JARDIN, "Contribution à l'étude des Résumés de chroniques castillanes du XV^e siècle", *Atalaya*, 1, Printemps 1991, pp. 117-126.

¹⁰ ALFONSO MARTINEZ DE TOLEDO, ARCHPRIEST OF TALAVERA, *Atalaya de las Crónicas*, ed. by James B. Larkin, Madison, 1983. Emplearemos la abrev. *At*. En este fragmento, la transcripción de *Vg* corresponde al ms. Univ. de Wisconsin N^o 57, f.161r.

Abr

[4] puso muy gran acucia en lo fazer çercar de piedra seca faziendo vna pared todo el dicho lugar de montiel en derredor [5] por que el dicho rrey don pedro non se fuese de ally e asy se fizo e puso muy grandes guardas de dia e de noche en derredor del dicho lugar de montiel do el rrey don pedro estaua [6] otrosy estaua y con el rrey don pedro en el dicho castiello de montiel vn cauallero de gallizia que dezian men rrodriguez de senabria [7] e auia seydo preso en la villa de briuiesca quando el rrey don enrique la tomo [8] quando entrara en el rreyno nueva mente segund ya

Vg [4]

puso muy grand acucia en fazer çercar de piedra seca vna pared al lugar de montiel [5] por rreçelo quel rrey don pedro non se fuese de ally e asy se fizo e puso muy grandes guardas de dia e de noche en derredor del lugar de montiel do el rrey don pedro estaua [6] assi fue que estaua con el rrey don pedro en el castiello de montiel vn cauallero de gallizia que dezian men rrodriguez de senabria [7] que auia seydo preso en la uilla de briuiesca quando el rrey don enrique la tomo [8] quando entrara en el rrey-no nueva mente segunt aue-mos contado [9]

Atalaya

[4] E luego don Enrique çerco de piedra seca vna barrera [5] por que non saliese don Pedro de alli fuyendo E puso guardas por todo cabo, que la vida le yua en lo guardar [6] E estaua ally un cauallero que llamauan Men Rodriguez con Don Pedro [7-10/12] que ouiera biuido con mosen Beltran de Claquin [11] E fue en pagar los çientos mill francos por que se rrescatara el mosen Beltran en la de Najara (p.101)

avemos contado [9]
e mosen beltran de claquin
por que el cauallero men
rrodriguez le dixo que era
natural de la tierra de tras-
tamara [10]
que el rrey don enrique
diera por condado al dicho
mosen beltran [11]
pago por el su rrendiçion a
vn cauallero que lo tenia
preso que dezian mosen
bernal [12]
por lo qual el dicho men
rrodriguez estubo con el
dicho mosen beltran vn
tiempo

e mosen beltran de claquin
por que aquel cauallero le
dixo **estonçe quando**
fuera preso quera natural
de la tierra de trastamara
[10]
quel rrey don enrique diera
estonçe por condado al
mosen beltran de claquin
[11]
pago su rredinçion por el
que **eran çinco mill flo-**
rines a vn cauallero que le
tenia preso que dezian mose
vernal de la sala [12] por
lo qual el dicho men rrodriguez
estubo con el mosen
beltran un tiempo

4.1.1 Obsérvese cómo la *Atalaya* modifica su fuente reduciendo las oraciones, sustituyendo expresiones por giros más breves (*puso muy gran acuçia en lo fazer çercar Vg* | *çerco At.*; *e puso muy grandes guardas de día e de noche en derredor del lugar de montyel do el rrey don pedro estaua Vg* | *e puso guardas por todo cabo At.*), o equivalentes (*una pared Vg* | *una barrera At.*; *pago su rredinçion por el que eran çinco mill florines Vg* | *fue en pagar los çiento mill francos por que se rrescatara At.*), o incluso alterando la secuencia del texto (en la *Atalaya* el segmento 12 se resume en una única oración que abarca también apretadamente el contenido de los segmentos 7-10 del original de Ayala).

4.1.2 El cotejo de *Abr* y *Vg*, en cambio, no denuncia sustituciones léxicas ni sintácticas relevantes (a lo sumo, elementos conectores o introductores, con frecuencia de empleo potestativo y fácilmente intercambiables por los copistas); en ambas la secuencia se mantiene idéntica y las diferencias pueden reducirse en concreto a los añadidos de *Vg*, que precisan una circunstancia ([9] *estonçe quando fuera preso*), o incorporan una información específica ([11] *que eran çinco mill florines* / [...]*de la sala*).

4.2 En tanto que el texto de la *Atalaya* es el resultado evidente de una reelaboración que abrevia, los elementos diferenciales entre *Abr* y *Vg* no pueden concebirse como supresiones de *Abr* -que no responderían a ningún criterio reductor coherente- sino a simples añadidos introducidos por *Vg*. Un par de ejemplos nos permitirá comprobar más acabadamente la posterioridad de estos agregados:

4.2.1 (seg.73-76) *Abr* señala que Pedro murió en edad de treinta y seis años. *Vg* modifica el numeral por *treynta e çinco annos* y añade el extenso párrafo que adiciona los *siete meses* y el cálculo minucioso que fundamenta esa nueva precisión. No parece admisible suponer que *Abr* hubiese omitido toda esa información limitándose a redondear la cifra de la edad del monarca; más aceptable parece postular que *Vg* quiso precisar la referencia cronológica, como lo hará más adelante en los capítulos correspondientes a la muerte de Enrique y de Juan I.

Abt.

[80-83]je valieron las joyas de su camara treynta cuentos e su thesoro setenta cuentos

Vg

[80]je valieron las joyas de su camara treynta cuentos en piedras preciosas e en aljofar e baxillas de oro e de plata e pannos de oro e otros apostamientos [81]je auia en moneda de oro e de plata en seulla en la torre del oro e en el castillo de almodouar setenta cuentos [82]je en el rregno e en sus rrecabdadores en moneda de nouenes e cornados treynta cuentos [83]je en debdas en sus arrendadores otros treynta cuentos assi que ouo en todo çiento e sessenta cuentos segunt despues fue fallado por

Ataleya

[80]valian sus joyas quando murio treynta cuentos, [81]je en oro e plata en Seuilla en la torre del oro, e en Almodouar setenta cuentos, [82]je en rrecabdadores treynta cuentos [83]jen otros quatro cuentos que le deuian. Fue fallado por los contadores de camara tener çiento e setenta cuentos de valia (p. 102).

(viene de la p. ant. col. 2^a)

sus contadores de camara e de las cuentas

En este fragmento se hace muy evidente el añadido informativo de Vg. La *Abr* indica que la riqueza de Pedro se componía de 30 cuentos en joyas de su cámara y 70 de su tesoro; el añadido de Vg discrimina con precisión la clase de joyas y elementos preciosos que integraban cada uno de esos dos rubros y el lugar donde estaban depositados, pero incluye 60 cuentos más distribuidos entre moneda de sus recaudadores y deudas de sus arrendadores y hace constar la suma total de 160 cuentos. Claramente Vg está ampliando y precisando las sumas señaladas por *Abr* e indicando incluso la fuente de esa información posterior (*segunt despues fue fallado por sus contadores de camara e de cuentas*). Conceder prioridad a la *Abr* implicaría en este caso aceptar un salto de lectura paleográficamente injustificado o una reducción mutiladora. La versión de la *Atalaya*, con toda evidencia basada en un manuscrito de Vg, suprime algunos elementos e incluso presenta variantes en las cifras que determinan una diferencia en la suma final, pero respeta escrupulosamente los detalles de la integración del tesoro real, cuya cuantía ilustra el carácter avaricioso del rey asesinado.

4.2.3 Como certificación suplementaria de lo que llevamos expuesto destacamos el hecho de que algunos añadidos de Vg, introducidos en segmentos diferentes, guardan relación entre sí, vinculados por una intención adicionadora unitaria y coherente; no parece aceptable postular el caso inverso, que supondría la existencia de un abreviador escrupuloso y atento, capaz de omitir una información que juzgara ociosa junto con todos los otros elementos eventualmente ligados a ella distribuidos en el texto:

4.2.3.1 en los segmentos 52-54 (v.s. § 3.2.5.1) los *add.* se referían a los juramentos hechos por los parientes de Mosén Beltrán; en 57-58 se menciona correlativamente *el esfuerzo de las juras que le auian fechas aquellos con quien men rrodriguez de senabria tratara sus fechos*, que integra con el anterior un agregado único.

4.2.3.2 En el seg.58 se dice que Pedro llega a la posada de Mosén Beltrán *en un cauallo*. Vg añade que el rey

descualgo de un cauallo ginete en que venia (e entro) en la posada de mossen beltran e d.

Esta acción de descabalar sólo la incluye Vg. Más adelante (seg. 62), cuando Pedro presiente que el hecho va a mal, se dice que

quiso caualgar en el cauallo suyo en que veniera

Los mss. **a b d p q** (todas las *Abr* excepto el ms. c) añaden entonces la aclaración

que estaua ya a pie,

lo que prueba que el copista de su subarquetipo advirtió la necesidad de señalar el previo descenso de la cabalgadura, que en *Abr* no se mencionaba. Dicho de otro modo, tanto Vg (reescritura ampliada) como *abd pq* (subarquetipo tardío de *Abr*) advirtieron independientemente la necesidad de aclarar que en algún momento el rey había descabalgado, para dar sentido al *quiso caualgar* del segmento siguiente. Sólo c, muy probablemente el testimonio de la forma más primitiva de la *Crónica*, carente de uno y otro añadido, guarda la inconsecuencia. En este mismo sentido, después de referirse la muerte de Pedro, Vg señala en el seg. 71 que el hecho ocurrió

a veynte e tres dias de março deste dicho anno,

fecha que ninguna *Abr* incluye en este lugar. En el final del capítulo los mss. **a b d m p q** (es decir todos los de la *Abr*, excepto c) añaden:

e dizen que murio nueue dias despues de la batalla anno dicho b m } e d. que m. nueue d. d. que fue desbaratado en la batalla anno dicho de sesenta e nueue dppa

Tanto quien compuso Vg como el copista responsable del subarquetipo *abdmpq* incluyeron en forma independiente una información que falta-

ba en el original que les sirvió de base (próximo a e) y que añadieron independientemente en dos lugares distintos del capítulo.

4.2.3.3 En algún segmento se verifica el caso complementario: *Vg* introduce una información en un determinado lugar, de suerte que deja en otro un elemento vinculado a ella -acaso el núcleo que se quiso desarrollar o que suscitó la idea de la ampliación- y que hubiese sido necesario suprimir para evitar una redundancia: así, en el seg. 65-66, enterado de la llegada de Pedro a la posada de Mosén Beltrán, Enrique entra armado. Con anterioridad *Vg* añadió una proposición adjetiva referida al inminente fratricida:

que estaua ya aperçebido e armado de todas sus armas e el baçinete en la cabeça esperando este fecho

El adicionador de *Vg* quiso anticipar la disposición de Enrique para un hecho de violencia y acaso asentar que se trataba de una celada, pero no modificó el posterior y primitivo *vino ally armado*, que en la versión ampliada resulta redundante. De la misma forma, el añadido de *Vg* al segm. 58, que acabamos de ver, comporta una redundancia: la indeterminación del animal en el *pusose en su poder [...] en vn cauallo* resulta contradictoria con la reiteración del artículo indeterminado en la ampliación inmediata *descualgo de vn cauallo ginete en que venia*.

5.0 Ciñéndonos estrictamente a la evidencia textual interna, entendemos haber corroborado desde el cotejo de un fragmento ejemplar, que de una forma primitiva, de la que se conserva un único manuscrito (e), deriva por un lado una familia tardía de mss. (*abdmprq*) – aunque con variantes propias de una misma tradición primera (*Abr*)–, y por otro una reelaboración selectiva (*Vg*) que en lo formal obedece a un afán de precisión y de acrecentamiento informativo, así como a una voluntad de perfeccionamiento estilístico, sin perjuicio de que pueda subyacer una nueva o más clara intencionalidad histórico-política, a la que sólo excepcionalmente hemos aludido en este apartado. Este proceso de ampliación que caracteriza a *Vg* determinó añadidos correlativos y modificaciones de la versión primitiva (*Abr*) que solamente se explican como variantes de una segunda instancia redaccional.

APENDICE

Versión Abreviada.

(Cap. [184])

[fol. 91v] [2]

El rrey don enrique desque ouo desbaratado la dicha pelea de montiel [3]

e vio al rrey don pedro acogido al castillo que era y [4]

puso muy gran acuçia en lo fazer çercar de piedra seca faziendo vna pared todo el dicho lugar de montiel en derredor [5]

por que el dicho rrey don pedro non se fuese de ally e asy se fizo e puso muy grandes guardas de dia e de noche en derredor del dicho lugar de montiel do el rrey don pedro estaua [6]

otrosy estaua y con el rrey don pedro en el dicho castillo de montiel vn cauallero de gallizia que dezian men rrodriguez de senabria [7]

e auia seydo preso en la villa de briuesca quando el rrey don enrique la tomo [8]

quando entrara enel rreyno nueua mente segund ya avemos contado [9]

e mosen beltran de claquin por que el cauallero men rrodriguez le dixo que era natural de la tierra

Versión Vulgar

(Año 1369, cap. 8)

[1]Capitulo viijo commo el rrey don pedro salljo de montiel e morio.[2] [E]l rrei don enrique desque ouo desbaratado la dicha pelea de montiel e [3]vio al rrey don pedro acogido al castillo que y era [4]puso muy grand acuçia en fazer çercar de piedra seca vna pared al lugar de montiel [5]por rreçelo que el rrey don pedro sse fuesse de allj [6]Assi que estaua conel rrey don pedro en el castillo de montiel vn cauallero que dizian men rrodriguez de ssenabria [7]que auja seydo preso enla villa de briuesca [8]quando el rrey don enrique la tomo quando entrara enel rregno nueua mente segund auemos contado [9]E mossen beltran de claquin por que aquel cauallero le dixo estonce quando fuera preso que era natural de trastamara [10]que el rrey don enrique diera estonce por condado al dicho mossen beltran de claquin [11]pago su rrendiçion por el que eran çient mjll florines avn cauallero que le tenja preso que dizian mossen bermal dela sala: [12]por lo qual el dicho men

de trastamara [10] que el rrey don enrique diera por condado al dicho mosen beltran

[11]pago por el su rrendiçion a vn cauallero que lo tenia preso que dezian mosen bernal [12] por lo qual el dicho men rrodriguez estubo conel dicho mosen beltran vn tienpo [13]e despues partiose del e fuese para el rrey don pedro [14]e por que conosçia al dicho mosen beltran fablo con el del castillo de montiel donde se acogiera quando el rrey don pedro fuera desbaratado [15]e dixo le que sy a el pluguiese que el hablaria con el segura mente [16]e el dicho mosen beltran dixo que le plazia e aseguraron la fabla [17]e men rrodriguez salio en la noche a el por quanto mosen beltran tenia la guarda de aquella partida donde el e los suyos posauan [18]e men rrodriguez le dixo asy sennor mosen beltran el rrey don pedro [19]vos dize que el sabe e oyo que vos sodes vn noble cauallero e que syenpre vos preçiades de fazannas e de buenos fechos [20]e que vos vedes en que estado es el e sy a vos pluguiese delo librar de aqui e poner en saluo e seguro [21]e ser vos conel e dela su parte quel vos dara las sus villas de soria e almaçan e monte agudo e atiença e deça e seron por juro de heredad para vos e para los que

rrodriguez estubo con mosen beltran vn tienpo [13]e despues partiose del e fuese para el rrey don pedro [14]E por que conosçia el men rrodriguez a mosen beltran fablo conel del castillo de montiel donde sse acogera quando el rrey don pedro fuera desbaratado [15]e dixole que si ael pluguiese que el queria hablar conel ssecretamente [16]E mosen beltran dixole que le plazia e seguro le que vinjese a el [17]e el men rrodriguez sallio de noche al mosen beltran: por quanto mosen beltran tenja la guarda de aquella partida donde el e los suyos posauan [18]e men rrodriguez le dixo assi Sennor mosen beltran el rrey don pedro mj sennor [19]me mando que hablasse con vos e vos dixiesse assi que vos sodes vn muy noble cauallero e que sienpre vos preçiastes de fazer fazannas de buenos fechos [20]e que vos vedes el estado en que es el e que ssi a vos pluguiese delo librar de aqui e poner en saluo e seguro [21]e sseer vos conel e dela su partida que el vos dara las sus villas de soria e almaçan e atiença e monte agudo e deça e moron por juro de heredad para vos e los que de vos vinjeren [22]Otrossi que vos dara dozientas mjll doblas de oro castellanias [23]e yo pido vos por

de vos venieren [22-23] otrosy vos dara en dineros dozientas mill doblas de oro castellanas [24]e mosen beltran le dixo men rrodriguez vos sabedes bien que yo so cauallero e vasallo del rrey de françia mi sennor e so natural suyo [25]e por su mandado e seruiçio del rrey don enrique por quanto el rrey don pedro tiene la parte de los yngleses e es aliado con ellos [26]espeçial contra el rrey de françia e yo siruo al rrey don enrique e esto a sus gajes [27]e non me cunplia fazer otras cosas que contra su seruiçio e onrra fuese nin vos non me lo deueriades aconsejar [28]sy algund bien e cortesia de mi rreçebistes e rruego vos que non me lo digades [29]e men rrodriguez le dixo sennor mosen beltran yo non entiendo que vos digo sy non cosa que vos syn verguença podedes fazer e pido vos de merçed que ayades vuestro consejo sobrello [30-31]e mosen beltran le dixo que pues tales rrazones le dezia que queria saber que le cunplia [fol. 92r] en tal caso [32]e men rrodriguez se tormo para el castillo e algunos dixieron despues quel dicho men rrodriguez dixiera esto a mosen beltran con arte [33]e que fuera en consejo de que el o el rrey don pedro fuese escarneçido commo lo fue despues e maguer que des-

merçed que lo fagades asi ca grand honrra auredes en acorrer vn rrey tan grande commo este e que todo el mundo sepa que por vuestra mano cobra su vida e su rregno [24]E mossen beltran dixo amen rrodrigues amigo vos sabedes bien que yo so vn cauallero vasallo del rrey de françia mj sennor e su natural [25]e por su mandado so venjdo aquj enesta tierra a seruir [fol. 179r] al rrey don enrique por quanto el rrey don pedro tiene la parte de los yngleses e el es aliado conellos [26]espeçial mente contra el rrey de françia mj sennor e yo siruo al rrey don enrique e esto a sus gajes e asu sueldo [27]e non me cunple fazer cosa que contra su seruiçio e su honrra fuese nin vos melo deuriades aconsejar [28]ssy algund bien e cortesia de mj rreçibistes e rruego vos que non me lo digades mas [29]E men rrodrigues le dixo sennor mossen beltran yo entiendo que vos digo cosa que vos sea sin verguença e pido vos por merçed que ayades vuestro conssejo sobre ello [30]E mossen beltran desque oyo todas las rrazones que el dicho men rrodrigues le dixo rrespondiole [31]que pues tales rrazones le dezia que queria auisarsse e saber que le cunplia fazer en tal caso

pues fue preso el men rrodriguez todo fue con arte [34]e esto dezian por quanto despues dio el rrey don enrique a men rrodriguez en gallizia dos lugares en heredad [35]e por esto non se sabe çierto ca men rrodriguez era buen cauallero e non era de creer quel feziese tal cosa contra su sennor [36]e despues touo el sienpre la parte contraria del rrey don pedro [37]e despues que esto asy paso entre mosen beltran e el dicho men rrodriguez otro dia mosen beltran conto aquestas rrazones a caualleros e escuderos parientes e amigos suyos que ally eran conel [38]e dixo les todas las rrazones que el dicho men rrodriguez le dixiera e que les demandaua consejo que faria [39]ca en ninguna manera del mundo el non faria tal cosa seyendo el rrey don pedro enemigo del rrey de françia su sennor [40]otrosy del rrey don enrique a cuyos gajes el estaua en su seruicio mas que les preguntaua sy esta rrazon [41]sy la deria al rrey don enrique o gela descubriria o sy faria mas sobrello ya quele cometieran que el feziese cosa que fuese deseruicio del rrey de françia [42]e del rrey don enrique a cuyos gajes estaua el [43]e los caualleros sus parientes le dixieron a mosen beltran que ellos eneste mesmo consejo eran

[32]E men rrodrig[ue]s se torno al castillo de montiel al rrei don pedro E algunos dixeron despues que el men rrodrigues dixera esto al mossen beltran con arte [33]e que fuera en consejo por que el rrey fuesse escarnesçido commo despues fue e avn dizian que maguer que men rrodrigues fue despues preso conel rrey don pedro quando el fue preso que todo fue arte e sabiduria del dicho men rrodrigues [34]por quanto despues dio el rrey don enrique al dicho men rrodrigues en gallizia dos lugares que son alariz e mjlanda en tenençia e aynbra por juro de heredad: [35]pero esto non paresçio despues que men rrodrigues era buen cauallero e non era de creer que el fiziesse tal cosa contra su sennor [36]ca despues desto touo ssienpre la parte del rrey don pedro e morio tenjendo su partida del rrey don pedro [37]E despues que esto assi paso entre el dicho mossen beltran e el dicho men rrodrigues otro dia mossen beltran conto esta rrazon a caualleros e escuderos parientes e amigos suyos que allj eran conel espeçialmente a vn su primo que dizian mossen oliuer de maunj [38]e dixoles todas las rrazones que el men rrodrigues le dixiera e que les demandaua consejo que faria:

[44]que el non fuese nin fezieste cosa que fuese contra deseruicio del rrey de françia nin otrosy contra deseruicio del rrey don enrique a cuyos gajes el estaua [45]e que bien sabia quel rrey don pedro era enemigo del rrey de françia e la amistad que tomara conel rrey de ingla terra e conel prinçipe de gales su fijo [46]e dixieron le que esta rrazon quela feziessen saber al rrey don enrique e el fizo lo asy [47] e dixo le al rrey don enrique todas las rrazones que le dixiera el dicho men rrodriguez de senabria e el rrey don enrique gelo gradesçia mucho [48]e dixo que loado fuese dios mejor guisado tenia el para le dar aquellas villas e doblas quel rrey don pedro que gelas prometia [49]e dixo le luego que el gelas daua e gelas entregaua todas asy las villas commo las doblas [50]-pero que le rrogaua que le dixiese a men rrodriguez quel rrey don pedro veniese a su posada [51]e que el le pornia en saluo e desque y fuese que gelo fezieste saber [52-53]e commo quier que mosen beltran dubdo de fazer esto pero con acuçia de algunos parientes suyos fizo lo asy [54]e dizen algunos que quando el torno la rrepuesta a men rrodriguez que le asegurara [55]e avn que pasaran juramentos muy grandes entrellos [56]en tal

[39]enpero luego les fazia saber que en ninguna manera del mundo el non faria tal cosa sseyendo el rrey don pedro enemigo del rrey de françia su sennor [40]e eso mesmo del rrey don enrique a cuyos gajes el estaua en su sseruicio mas que les preguntaua que si esta rrazon que men rrodrigues le acometiera [41]ssy la diria al rrey don enrique o ssy faria mas sobre ello ya que lo acometiera que el fiziesse cosa que fuese contra seruicio del rrey de françia [42]e el rrey don enrique acuyas gajes el estaua que era caso de trayçion [43]E los caualleros sus parientes con quien mossen beltran tomo este conseejo le dixeron a mossen beltran que ellos enesse mesmo conseejo eran [44]que el non fiziesse cosa que fuese contra seruicio del rrey de françia otrossi contra seruicio del rrey don enrique a cuyas gajes el estaua [45]e que bien sabia que el rrey don pedro era henemigo del rrey de françia conla amjstad que tenja conel rrey de inglaterra [fol.179v] e conel prinçipe de gales su fijo contra la casa de françia [46]E dixeronle que les paresçia que esta rrazon la ffiziesse luego saber al rrey don enrique e el fizolo assi [47]E dixole todas las rrazones que le dixera el dicho men rrodrigues de senabria E el

manera se hizo que final mente el rrey don pedro por que estaua ya tan afincado enel castillo de montiel que lo non podia sofrir otrosy por que algunos delos suyos se venian para el rrey don enrique [57] otrosy [fol. 92v] por que non tenian agua sy non poca [58] aventurose vna noche e vino para la posada de mosen beltran de claquin e puso se en su poder armado de vn asna e vn cauallo [59-60] e asy como ally luego dixo le amosen beltran caualgad ca tiempo es que vamos e non le rrespondio ninguno [61] ca ya lo avian fecho saber al rrey don enrique como el rrey don pedro estaua en la posada de mosen beltran [62] e quando esto vio el rrey don pedro dubdo e penso que el fecho yva mal e quiso caualgar enel cauallo suyo en que veniera [63] e vno delos que estauan con mosen beltran trauo del e dixo le esperad vn poco e touo le que non le dexo partir [64] e venian conel rrey don pedro don ferrando de castro e ferran alfonso de çamora e gutier ferrandez de villa odre e diego gonçalez fijo del maestre de alcantara e otros [65] e luego que ally luego lo sopo el rrey don enrique [66] e vino ally armado e entro en la posada de mosen beltran [67-70] e asy como luego e lo vio ferio lo con vna

rrey don enrique gelo agradeçio mucho [48] e dixole que loado fuesse dios que mejor guisado tenja el de le dar aquellas villas e doblas que le prometiera el rrey don pedro que non el [49] E dixole luego el rrey don enrique al dicho mosen beltran que el gelas daria las villas que el rrey don pedro le prometiera otrosy las doblas [50] pero que le rogaua que el dixesse a men rrodrigues de senabria que el rrey don pedro vinjese a su posada del dicho mosen beltran e le fiziesse seguro [51] que le pornia en saluo e desque y fuesse que ge lo fiziesse saber [52] E como quier que el mosen beltran dubdo de fazer esto pero por acuçia de algunos parientes hizo lo asi [53] E non touieron los que esta rrazon sopieron que era bien fecho [54] e dizen algunos que quando el torno la rrespuesta amen rrodrigues que el le asegurara que pornia al rrey don pedro en saluo e que algunos de sus parientes de mosen beltran que fueran enel consejo [55] e avn pasaran juramentos muy grandes entre ellos en manera que el rrey don pedro se touo por asegurado dende [56] e en tal manera sse hizo que final mente el rrey don pedro estaua y tan afincado enel castillo de montiel que non lo

adaga por la cara e dizen que amos a dos cayeron en tierra [71] e el rrey don enrique lo ferio estando en tierra de otras feridas e ally murio el rrey don pedro [72] e fue fecho luego gran rruydo por el rreal vna vez deziendo que era ydo el rrey don pedro del castillo de montiel e otra vez deziendo en commo era muerto [73-76] e murio el rrey don pedro en hedat de treynta e seys annos [77] e fue asaz grande de cuerpo e blanco e rruuio e çeçeaua un poco en la fabla e [78] era muy caçador de aves ca dezian quele costaua la caça delas aves treynta mill doblas al anno e fue muy sofridor de trabajos e quando fazia algund camino andaua veynte e veynte e çinco leguas al dia e era muy trenprado e bien acostunbrado enel comer e beuer [79] e dormia poco e era muy luxurioso e sospechoso e cobdiçio llegar mucho tesoro e joyas [80-83] e valieron las joyas de su camara treynta cuentos e su thesoro setenta cuentos [84] e mato algunos en su rreyno por lo qual le vino todo el danno que auedes oydo [aquí finaliza el capítulo en los mss. *abdmpq*] otro dia los que estauan enel castillo de montiel venieron a la merçed del rrey don enrique pero esa noche fueron presos don ferrando de castro e ferran alfonso

podia sofrir que algunos suyos se venjan para el rrey don enrique [57] Otrosy por que non tenian agua ssi non poca e conesto e con esfuerço delas juras que le auian fechas aquellos con quien men rrodrigues de senabria tratara sus fechos [58] auenturosse vna noche el rrey don pedro e vinosse para la posada de mossen beltran e pusose en su poder armado de vnas fojas e vn cauallo [59] E assi commo allj llego descaualgo de vn cauallo ginete en que venja enla posada de mossen beltran [60] e dixo le amossen beltran caualgad que ya tienpo es que vayamos E nonle rrespondio ninguno [61] por que ya lo aujan fecho saber al rrey don enrique commo el rrey don pedro estaua enla posada de mossen beltran [62] Quando esto vio el rrey don pedro dubdo e penso que el fecho yua amal e qujsio caualgar enel su cauallo ginete enque venja [63] e vno delos que estauan con mossen beltran trauo del e dixole esperad vn poco e touolo e nonlo dexo partir [64] E vino conel rrey don pedro esa noche don ferrando de castro e diego gonçales fijo del maestre de alcantara e men rrodrigues de ssenabria e otros [65] E luego que allj llego el rrey don pedro e tardaua enla posada de mossen beltran commo dicho

de çamora e gutier ferrandez de villodre e gonçalo gomez de auila e otros que conel rrey don pedro avian salido del castillo de montiel.

auemos sopolo el rrey don enrique que que estaua ya aperçebido e armado de todas sus armas e el baçinete enla cabeça esperando este fecho [66]e vino allj armado e entro enla posada de mosen beltran [67]E [fol.180r] assi como llego el rrey don enrique trauo del rrey don pedro e non lo conosçio ca auia grand tienpo que nonlo auia visto [68]e dizen que le dixo vn cauallero delos de mosen beltran catad que este es vuestro enemigo E el rrey don enrique avn dubdaua si era el [69]e dizen que dixo el rrey don pedro yo so yo so E estonçes el rrey don enrique conosçio e ferio lo con vna daga por la cara [70]e dizen que amos ados el rrey don pedro e el rrey don enrique cayeron en tierra [71]E el rrey don enrique lo firio estando en tierra de otras feridas E allj morio el rrey don pedro a veynte e tres dias de março deste dicho anno [72]e fue luego fecho grand rruydo por el rreal vna vez diziendo que era ydo el rrey don pedro del castillo de montiel e luego otra vez en como era muerto [73]E morio el rrey don pedro en hedad de treynta e çinco annos e ssiete meses [74]ca el rrey don pedro rregno anno del ssennor de mjl e trezientos e ssesenta e nueue e dela era de çesar mill e quatro-

çientos e siete annos: [75]e assi
 biuio el rrey don pedro treynta e
 çinco annos e siete meses segund
 que dicho auemos [76]ca se cun-
 plieron los sus treynta e çinco
 annos en agosto e el fino mediado
 março adelante enel otro anno
 [77]E fue el rrey don pedro asaz
 grande de cuerpo e blanco e rru-
 ujo e çeçeaua vn poco enla ffabla
 [78]e era muy çaçador de aues e
 ffue muy sofridor de trabajos e
 era muy tenprado e bien acostun-
 brado enel comer e beuer [79]e
 dormia poco e amo mucho muge-
 res e fue muy trabajador en gue-
 rra e fue cubdiçioso de llegar the-
 soro e joyas [80]E valieron las
 joyas de su camara treynta cuen-
 tos en piedras presçiosas e en al-
 jofar e baxillas de oro e de plata e
 pannos de oro e otros aposta-
 mienmientos [81]E auia en mone-
 da de oro e de plata en seujlla
 enla torre del oro e enel castillo
 de almodouar ssetenta cuentos
 [82]E enel rregno e en sus rre-
 cabdadores en moneda de noue-
 nes e cornados treynta cuentos E
 en debdas en sus arrendadores
 otros treynta cuentos [83]Assi
 que ouo en todo çiento e sessenta
 cuentos segunt despues fue fa-
 llado por sus contadores de ca-
 mara e delas cuentas [84]E mato
 muchos ensu rregno por lo qual
 le vino todo el danno que auedes

oydo [85]E por ende diremos
aquj lo que dixo el profeta daujd
agora los rreyes aprendet e seed
castigados todos los que judgades
el mundo ca grand juyzio e ma-
raujlloso fue este e muy espanta-
ble [86]E rregno el rrey don
pedro en paz ssyn otro le tomar
su titulo diez e sseys annos con-
plidos del dia que el rrey don
alfonso su padre fino que fino
enel mes de março enel rreal de
gibraltar segund dicho auemos
anno del sennor mjll e trezientos
e sessenta e seys E dela era de
çesar mjll e quatroçientos e quatro
[87]E rregno tres annos en con-
tienda conel rrey don enrique.

INTERPRETACION DE UNA SATIRA QUEVEDESCA: LAS OCTAVAS CONTRA MOROVELLI

F. González Ollé
Universidad de Navarra

1. En anterior ocasión¹ me ocupé de la relación de prioridad entre dos obras quevedescas: el *Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando el enamorado* y unas octavas (8 en total) *Contra D. Francº. Morovelli de la Puebla*. El motivo de la indagación estaba suscitado por la circunstancia de que 5 de aquellas octavas guardan una estrecha semejanza con otras tantas del poema.

A lo largo de la indicada investigación hube de aclarar, por exigencias de la misma, el sentido de varios pasajes de las octavas, en verdad oscuros. Las alusiones personales a Morovelli² envueltas en recursos conceptistas o el simple gusto por la expresión ingeniosa y críptica, muy constante, dificultan seriamente la comprensión.

Por tal motivo, me propongo ahora completar aquella inicial labor de interpretación filológica, en busca tanto del sentido recto como

¹ F. GONZÁLEZ OLLÉ, "El problema de la primacía entre dos obras de Quevedo: el *Orlando y las octavas contra Morovelli*", en prensa para el *Homenaje al Prof. Fradejas*.

² Para una sucinta, pero indispensable información sobre diversos acontecimientos biográficos de Morovelli, permítaseme recomendar la consulta de F. GONZÁLEZ OLLÉ, "El soneto 'Convirtiósse este moro, gran Sevilla', de Quevedo", en *Estudios Románicos dedicados al Prof. Andrés Soria Ortega*, Granada, 1985, pp. 233-56.

del figurado, pues, según afirmación de Crosby³, a quien se debe un importante avance ecdótico y exegético de las octavas, éstas "no se han analizado nunca".

Dispondré mi exposición de acuerdo con la secuencia del texto, desatendiendo, en principio, los pasajes ya comentados por Crosby o por mí, así como los pertenecientes a las octavas comunes con el *Orlando*, para los cuales remito a las ediciones de éste⁴.

Contra D. Francisco Morovelli de la Puebla

- 2 **Llámate don Antón, no don Francisco
Morovelli, si acaso no pretendes
que se queme lo moro por el cisco,
cuando con los carámbanos te enciendes;
sólo en mentar tan sucia sangre olisco,
porque la Puebla que en tus venas tienes
no es Puebla de Sanabria, fariseo:
es la puebla mujer del pueblo hebreo.**
- 3 **En materia de polvos, ¿quién te mete
a ti con Figueroa y con Galeno,
ni a don Beltrán, que se perdió, el pobrete
con la gran polvareda y con el cieno?
Porque si en polvos Bercebú acomete
a fabricar mortífero veneno
para que en polvos la ponzoña cuaje
es fuerza que se queme tu linaje.**

³ J. O. CROSBY, *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, 1967, p. 44. En pp. 52-5 puede consultarse la edición de las octavas contra Morovelli. Ha sido reproducida por J. BLECUA en su F. DE QUEVEDO, *Obra poética*, Madrid, 1971, III, pp. 412-4, con alguna tática y oportuna corrección, a que me atengo.

⁴ *Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando el enamorado*. Ed. de M. E. MALFATTI, Barcelona, 1964, cuya anotación está considerablemente enriquecida en la ed. del canto primero, que figura en F. DE QUEVEDO, *Poesía selecta*, a cargo de L. SCHWARTZ e I. ARELLANO, Barcelona, 1989, pp. 373-422.

- 4 El negro esclavo de quien eres tío
 detuvo el palo, como buen pariente,
 cuando se oyó la voz "¡Perro judío!"
 y en ti se vio la fuga diligente.
 Del doctor familiar, con mucho brío,
 como a tercio relapso y delincuente,
 de su brazo robusto, cierta esposa
 los huesos te brumó con una losa.
- 5 Licenciado a quien, por borla, dio cencerro
 Salamanca, y el grado de marrano;
 tú, que a cualquiera padre sacas perro
 sólo con que le toques con tu mano;
 casado (por comer) con un entierro,
 con quien pudiste ser vieja cristiano;
 que por faltarte en cristiandad lo anejo,
 fuiste cristiano vieja mas no viejo.
- 8 Atiende, que no es misa lo que digo,
 ni son tus embelecocos e invenciones;
 vuélvome a mi cantar, falso testigo,
 y en tus dos ojos cuatro mil sayones;
 perro, que con decir verdad te obligo,
 recibas la verdad de tus traiciones
 con la benignidad que urdillas sueles
 al noble que lo infamas si lo hueles.

2. En *2ac: Llámate Don Antón, no don Francisco / Morobeli, si acaso no pretendes / que se queme lo moro por el cisco*, la contigüidad sintagmática de *Francisco* y *Morobeli* permite a Quevedo aplicar un recurso, muy practicado por él: la segmentación de unidades léxicas y la posterior vinculación de las fracciones obtenidas por ese medio.

La escansión arbitraria de ambos nombres, reducidos respectivamente, por aféresis, a *cisco* y, por apócope, a *moro*, produce estos segmentos de sus significantes, artificiales en cuanto al auténtico enunciado originario. Pero dotado cada uno de ellos con significado autónomo, a saber, 'especie de carbón' y 'moro'. Mediante este

procedimiento quedan mutuamente capacitados para que se sobrenienda, sin mucho esfuerzo, una relación sintáctica entre ambos, portadora de una representación semántica unitaria, aun sin necesidad de apoyarse en *brasero, quemado*, etc., de versos posteriores, y surja así el nuevo concepto de 'abrasar al moro'.

Quevedo se beneficia también del artificio *moro* en su soneto citado en la nota 2. El mismo recurso se halla en varias sátiras de otros contemporáneos contra Morovelli, según documenté en mi explicación de dicho soneto.

3. El adverbio *acasso*, 'casualmente', incrementa el sentido de contingencia propio de la conjunción condicional. En el *Buscón*⁵ se documenta el mismo uso: Si *acasso comiendo alguna vez nos acordábamos de las mesas del mal pupilero, se nos aumentaba la hambre*.

4. El rechazo de su verdadero nombre no pretende dejar en parcial anonimía a Morovelli, sino que el despojo onomástico se aprovecha para proponerle un nuevo nombre de pila, mediante el cual se reiterará la misma alusión que sobre el desechado se sustentaba.

En efecto, el hagiónimo propuesto como sustituto evoca asimismo el fuego, pues la enfermedad vulgarmente llamada *fuego de San Antón* (especie de erisipela), confiere al Santo las llamas como atributo iconográfico y le convierte en abogado contra el fuego: *Guarde la parada / y todo el hato y manada, / señor San Antón, de fuego*⁶.

La imprecación: *Llámate don Antón* equivale, por tanto, a constituirle en persona merecedora de ser envuelta en llamas.

5. En 2d, la paradoja: *Cuando con los carámbanos te enciendes* desvela su sentido al atribuir al sustantivo el significado de 'descaro de un pícaro en sus acciones'⁷, sobre la base de que *encender* se emplea en una acepción moral o con significado metafórico, es decir, 'excitar', 'animar', 'actuar o sentir con vehemencia'. Pero este empleo no oculta su significado primario, mediante el cual se evoca, una vez más en la misma estrofa, el fuego real. La elección de *encender* responde, pues, a

⁵ F. DE QUEVEDO, *El Buscón*. Ed. de P. JAURALDE, Madrid, 1990, pp. 102.

⁶ S. DE HOROZCO, *Representaciones*. Ed. de F. GONZÁLEZ OLLÉ, Madrid, 1979, p. 81.

⁷ Así lo define J. L. ALONSO HERNÁNDEZ, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, 1976, s.v., sin acompañarlo de ninguna autoridad.

una intención claramente perceptible, que enseguida confirmaré.

El significado propuesto para *carámbano* parece estar presente, junto con el primario, en otro texto de Quevedo⁸: *Embargó con carámbanos inviernos / su tributo a Pisuerga en varias fuentes*.

Tras los análisis precedentes, puede concluirse que el sentido global de todo el verso examinado viene a ser: 'te entusiasmas con tus malas acciones'. Acciones que cabe identificar, conocida la conducta habitual de Morovelli, con su maledicencia, su afán de encontrar tachas genealógicas en los procesos de concesión de hábitos y mercedes, etc.

Ahora bien, no acaba aquí la función comunicativa de este verso, ligado sintácticamente, como oración temporal, a la contenida en el verso anterior. Téngase en cuenta lo ya advertido sobre la persistencia, deseada por el autor, del significado básico, material, de *encender*. Gracias a este significado, cabe aseverar que Morovelli incurre, de hecho, en el riesgo de *encender el cisco*.

6. Aunque el verbo *oliscar* no posee necesariamente significado desfavorable, 'oler mal', en autores contemporáneos de Quevedo, con él aparece en algunos. El propio Quevedo lo usa tanto en la acepción de 'oler' como en la antes consignada; a esta última recurre en *2a* al aplicarlo a la *sucia sangre* de Morovelli, uso documentado en otras varias poesías suyas: *Descuidábase el perfume / y oliscaban de trope⁹*. - *A zumo de culpa / oliscaban todas*¹⁰. De modo igual en el *Quijote* (II, 44): *Las más oliscaban a terceras*.

La utilización, en el verso ahora comentado, de *oliscar*, con la acepción desfavorable, obedece ya ha quedado dicho, a que su causa eficiente es *sucia sangre*. Apenas habrá de explicarse que la calificación está suscitada por el origen judío imputado a Morovelli a lo largo de toda la composición, desde la primera estrofa (*judísimo Iscariote*).

7. En *2fgh*: *Porque la Puebla que en tus venas tienes / no es Puebla de Sanabria, fariseo: / es la puebla mujer del pueblo hebreo* (respeto la puntuación de los editores; a mi entender, sería oportuno colocar una coma ante *mujer*), Quevedo se apresura a descartar que *Puebla*,

⁸ F. DE QUEVEDO, *Farmacuetria*, en *Obra poética...*, 1969, I, p. 567.

⁹ F. DE QUEVEDO, *Refiere la presa...*, en *Obra poética...*, 1970, II, p. 490.

¹⁰ F. DE QUEVEDO, *A una cena...*, en *Obra poética...*, 1971, III, p. 203.

componente del apellido Morovelli, haya de tomarse como indicación de procedencia, es decir, de un solar radicado en la de Sanabria.

Claro está que la exclusión hubiera sido igualmente válida, en principio, para cualquiera de los otros muchos topónimos formados sobre *Puebla* con una determinación específica. Si Quevedo eligió, para su eliminación, *Sanabria*, cabe suponer que fuera por razón de contarse este lugar entre los más conocidos de semejante constitución denominativa. No menos importante, a la hora de indagar sobre esta decisión, es la circunstancia de que, según una autorizada opinión¹¹, *Puebla de Sanabria* merece la consideración de "ilustre solar nobiliario". Esta fama se atestigua de mucho tiempo atrás: un licenciado Molina¹², autor de una obra reiteradamente impresa durante los siglos XVI y XVII, e interesado en materias genealógicas, ensalza así las estirpes sanabresas: *Veremos Sanabrias, de quien su valía / está por Castilla con castas notadas.*

8. En versos precedentes, tras el vacío onomástico creado por la exclusión del nombre *Francisco* (§ 2) para descubrir un aspecto cómico, Quevedo no se detenia en esa operación, sino que sacaba rendimiento a la situación creada para adjudicar a Morovelli un nuevo nombre, mediante la adopción de *Antón* (§ 4), dotado de su propia virtualidad zahiriente. En su tenaz y demoledora tarea satírica, aplica ahora Quevedo idéntico procedimiento a propósito del verso 2h.

No le basta arrebatarse a *Puebla* un posible determinante identificador (*de Sanabria*) con el que se hubiera acuñado un apellido honroso a beneficio de su antagonista. A todo trance procura Quevedo que *Puebla* se convierta en un nuevo estigma personal para descrédito de su portador.

El expediente seguido por Quevedo a fin de que proporcione una base a su propósito, ha consistido en contraponerlo a *pueblo*, en el verso posterior. Ciertamente que ambas palabras pertenecen al mismo campo léxico y semántico; pero su relación no se establece, obviamente, en la oposición de género gramatical, aunque debido a sus respectivas

¹¹ A. Y A. GARCÍA CARRAFA, *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles e hispanoamericanos*, Madrid, 1959, LXXX, p. 41-3.

¹² JUAN DE MOLINA, *Descripción del Reyno de Galicia... con las armas y blasones de los linajes...*, Mondoñedo, 1550. Hay ed. moderna, bajo el nombre de Bartolomé Sagrario de Molina, a cargo de F. FILGUEIRA VALVERDE, Santiago, 1949.

terminaciones así se prestara a entenderse, desde un enfoque puramente formalista y, por supuesto, erróneo.

9. Quevedo, como otros escritores, en especial sus contemporáneos (valga recordar ahora el cervantino *ni insulas ni insulos*, repetido varias veces con leves variantes contextuales)¹³, gusta de aplicar, con diversas finalidades expresivas, la contrahechura de la moción de género gramatical (*ni dineros ni dineras*, por ejemplo). En los dos testimonios recién citados se trata en realidad, como cabe observar, de una creación apofónica para enfatizar la negación. Más frecuente resulta que la contrahechura afecte a nombres de seres animados (*avestruza, caimana, mariposo, tiburona, vejestoria*, etc.), con propósitos burlescos, despectivos, etc.

En esta última línea intencional, no en la anterior, se inserta *Puebla* con una radical diferencia morfológica respecto de ella, puesto que no conlleva ninguna innovación formal, dada la preexistencia de ambos significantes, *puebla* y *pueblo*.

A Quevedo -supuesto que se decidió a manejar este recurso- le era necesario, en consecuencia, buscar un medio de reinterpretar dicha pareja léxica como doblete de género gramatical. Para luego presentar su solución bajo una apariencia lingüística capaz de ayudar a sus lectores, en el grado posible a cada uno, de modo que así lo entendieran.

El procedimiento utilizado por Quevedo no puede ser más claro y elemental, puesto que, para establecer la pretendida relación entre los sustantivos *puebla* y *pueblo* se vale de la complementación léxico-semántica del primero de ellos, mediante la adición de *mujer*.

El efecto que, a mi parecer, así se consigue, ha de estimarse decididamente peyorativo para *Puebla*, pues le afectan, por irradiación, las connotaciones del término marcado en los binomios similares antes aludido. *Puebla* resulta equivalente a *pueblo* con una connotación desfavorable (prescindo, por el momento, del sentido oprobioso que Quevedo puede conferir -y confiere- a *pueblo hebreo*).

Así pues, el nombre común *puebla*, desde su especie gramatical de derivado verbal ('acción de poblar', 'población') ha llegado a ser, por arte de Quevedo, sinónimo de *pueblo (hebreo)*. *Puebla* supone, por

¹³ Cf. el estudio citado en la nota 15.

tanto, un sambenito patente y continuo para quien lo ostenta como apellido.

En virtud de la manipulación -sin ningún proceso flexivo, valga insistir- de Quevedo, éste ha convertido -ha pretendido hacerlo pasar por tal- a *Puebla* en nombre común. Es, sí, el apellido de Morovelli, pero en él están incorporados todos los constituyentes sémicos del verdadero nombre común, *pueblo*, o, si se prefiere, resuenan determinadas acepciones intencionalmente molestas en la ocasión, de modo particular 'clase social baja'.

10. Como el texto no incluye la mención de *pueblo* en toda su extensión lógica, pues figura en el sintagma *pueblo hebreo*, la limitación producida por el adjetivo potencia al máximo, con un verdadero cambio cualitativo, juzgado desde el antijudaísmo de Quevedo, su carga adversa, que incrementa, por natural proximidad, la de *Puebla*. De este modo se acumula la deshonra sobre el apellido.

Al parecer, tal era la finalidad buscada. Baste, por ahora, comprenderlo así, aunque luego, sin desviarme de ella, trataré de profundizar en esta interpretación. Antes deseo apuntar, en su apoyo, dos modernos testimonios, transparentes, en los que es dado percibir cómo, de forma muy clara, se produce ese trasvase del núcleo semántico de un nombre común al pasar deliberadamente a nombre propio, obtenido éste por flexión morfológica¹⁴.

Uno de estos procesos se verifica con motivo del nombre *Imperia*, personaje de Benavente en *La noche del sábado*. Toda la comedia se presenta salpicada de reveladoras alusiones, evidentes indicios que proporcionan la clave para averiguar cómo se forjó aquel nombre: *Imperia* es la mujer de *sueños imperiales*, dispuesta a ser *emperatriz* de Suabia, etc.

El segundo de estos procesos lo proporciona *La calle de Valverde*, novela de Max Aub. En ella se contiene este pasaje, que ahora

¹⁴ Ciertó que a los antropónimos presentados a continuación les corresponde con pleno derecho la sencilla categoría de simbólicos. Pero su simbolismo se alcanza mediante el citado movimiento flexivo, motivación que los distingue formalmente de cualquier otro tipo de aquella especie onomástica, como, por ejemplo, los prodigados en composiciones de naturaleza bucólica o en las novelas de Pérez Galdós, para reflejar los rasgos físicos o morales de los personajes.

merece ser reproducido, aun de modo abreviado: *Sólo el mar... Mar la quiso llamar, pero no cuajó. Le dice Mara. Sí: el femenino de mar.*

Estos dos últimos casos expuestos ilustran el proceder de Quevedo, pero difieren, repito, formalmente, del examinado. Bajo este aspecto no resulta tampoco difícil encontrar testimonios varios, cuya tipología ya he presentado en otra investigación¹⁵ muy alejada de la actual.

En efecto, existen parejas de sustantivos con distinto género gramatical, bien marcado por la terminación correspondiente en los dos miembros de cada una de aquéllas, que no se oponen en función de dicha categoría gramatical, sino por la diversidad semántica (su vinculación en este nivel lingüístico remonta a una sincronía anterior), al igual que ocurre entre *pueblo* y *puebla*.

El emparejamiento sintagmático de estos dobles se ha utilizado con fines expresivos, según se advierte por las muestras siguientes: *En la Corte hay: deudos, deudas; cuentas, cuentos* (Lope de Vega, *La octava maravilla*). *-Lo he tenido más por conseja que por consejo* (Gracián, *Criticón*). Etc.

Procedente será, por último, observar los sorprendentes y agudos efectos logrados por Quevedo merced a su habilidad para modificar el género gramatical, habilidad que no alcanza sólo al nombre aislado, sino a la concordancia. En esta misma composición, se encuentra el estupendo testimonio de *fuiste cristiano vieja* (5h), atinadamente explicado por los editores del *Orlando*.

11. El apellido *Puebla*, entendido -pretendiendo que se entienda- como doblete genérico de *pueblo* (*hebreo*), con decidido propósito denigratorio para su poseedor: hasta aquí ha llegado mi exégesis.

A fuer de sincero, tras la larga y minuciosa argumentación desarrollada para probar la anterior conclusión, debo declarar que si ése -y sólo ése- era el efecto que Quevedo buscaba provocar, el resultado me parece pobre, muy por bajo de su ingenio verbal y de su agudeza satírica. Me permito imaginar que sus censores y rivales

¹⁵ F. GONZÁLEZ OLLÉ, "La negación expresiva mediante la oposición sintagmática de género gramatical: el tipo *sin dineros ni dirzras* y sus variantes", en *Studia Linguistica in honorem Eugenio Coseriu*, Madrid, 1981, IV, pp. 215-37.

contemporáneos no hubieran dudado un instante en denunciar la *frialdad* del recurso y su *violencia*, juicio que comparto.

A esta opinión desfavorable añado mi confesada inseguridad, asimismo a causa de su irrelevancia, producida por la interpretación que alcancé a presentar del verso: *En Puebla* [¿cabe?], *sinagoga con mezquita*, en el soneto contra Morovelli citado en la nota 2, precisamente -aquí se encuentra el nudo de la cuestión- por la presencia de la misma palabra, *Puebla*. Tras este reconocimiento, se comprenderá que vuelva a quedar insatisfecho de mis análisis y me acucie volver a la empresa, como antes advertí con el anuncio de profundizar en la interpretación, sin desviarla, no obstante, de su raíz primera, que considero válida.

12. No osaría explicar mi revisada interpretación, que, reconozco, va muy lejos, si no constase con toda certeza el profundo conocimiento que Quevedo poseía de la Sagrada Escritura. Y olvidese lo que mi actitud, paradójicamente, parece encerrar de presuntuosa competencia, no justificada. De ahí que me ciña a trazar las líneas maestras de mi nueva exégesis, para que se juzgue de su viabilidad y de su verosimilitud.

A lo largo del Antiguo Testamento se reiteran pasajes en que los profetas, para exponer las relaciones de Dios con su pueblo, recurren a la comparación bajo forma de matrimonio. La aplicación del símil lleva a que las apostasías de los judíos sean calificadas por aquéllos, en diversas ocasiones, como adulterios, y que Israel sea apostrofado como una mujer que ha incurrido en ese pecado.

La lectura del capítulo XVI de Ezequiel, por ejemplo, bastaría por sí sola, aislada del resto del libro, para percibir, por las elecciones de formas gramaticales y léxicas, por las alusiones personales específicas, etc., que la larga recriminación se dirige a un destinatario femenino. Valgan como prueba unas pocas menciones de la Vulgata: *Quando nata es... non es lota in salutem, nec sale salita, nec involuta pannis. -Pervenisti ad mundum muliebrem.-Facta es mihi.- Dedi... circulos auribus tuis.- Mulier adultera.- Filia matris tuae.* Etc.

Queda, pues, patente que en algunos de los momentos más miserables de su historia, el pueblo hebreo recibe un trato propio de mujer.

El ya mencionado -no por desconocido- antijudaísmo de

Quevedo guardaba memoria de aquellos y de otros episodios lamentables del comportamiento del pueblo elegido, aunque no fuera más que como un aspecto de su saber bíblico. No es preciso recorrer sus obras, en prosa y verso, para encontrar múltiples acusaciones dirigidas a acontecimientos precisos de la historia de Israel.

Llegados a este punto, desde la base del ideario doctrinal y también desde el puramente estilístico de Quevedo, se impone dar el salto interpretativo: con ocasión de ultrajar a Morovelli mediante una nueva confirmación de su pertenencia al *pueblo hebreo*, ¿exaspera Quevedo su referencia denigratoria hacia este último presentándolo en uno de sus momentos lastimosos? Así cabe afirmarlo, de acuerdo con la convención bíblica antes declarada, pues no sólo lo menciona bajo figuración femenina, sino que enfatiza esta condición, a juzgar por el doble recurso, gramatical (*puebla*) y léxico (*mujer*), de que se vale para designarlo.

13. La interpretación gramatical y semántica de *puebla* que, en puntos anteriores, había explanado, gana ahora, tras el último análisis, siempre dentro de la intención vejatoria, una hondura antes insospechada, cuando *puebla* se presentaba como simple variante despectiva de *pueblo*, merced a una fácil manipulación de Quevedo.

Según vengo advirtiendo, no propongo dos interpretaciones distintas del verso 2h, sino una única, en diverso grado de complejidad. Obviamente, algunos lectores no lograrán profundizar hasta el más hondo. No estimo posible decidir objetivamente qué nivel, de los dos que pretendo haber descubierto, responde a la voluntad del autor. Las audacias expresivas de Quevedo y la ya denunciada elementalidad del nivel superficial, me deciden a apostar por el profundo.

14. Los dos primeros versos de la estrofa tercera quedaron suficientemente aclarados, quiero creer, en mi citado estudio. "El problema de la primacía...". Remito a lo allí expuesto. Valga resumir aquí que los polvos aludidos son los llamados *polvos de Milán*, a los cuales se atribuía la peste de 1630 en esa ciudad. Sobre ello publicó unos papeles Morovelli con fecha de 1631, circunstancia que marca el término temporal *a quo* de la presente octava.

Los dos versos siguientes, 3cd, poseen más que nada un talante cómico y hasta grotesco por su intertextualidad. La mención de *polvos*, en el primer verso de la estrofa, ha arrastrado a Quevedo a embutir,

forzadamente alargados por las exigencias métricas del endecasílabo, "los versos más citados del ciclo de don Beltrán"¹⁶, ajenos al marco receptor.

No es ésta la única ocasión en que tales versos aparecen en la obra poética de Quevedo, adaptados como en el caso presente o conservada su acuñación originaria, que parece provenir de una refundición tardía, a fines del siglo XVI¹⁷.

15. Para el resto de la estrofa debo hacer la misma remisión bibliográfica consignada a comienzos del § 14. Circulaban por España leyendas supersticiosas acerca de que el demonio fabricaba los polvos causantes de la epidemia de Milán. De ahí que escriba Quevedo: *Porque si en polvos Bercebú acomete / a fabricar mortífero veneno, / para que en polvos la ponzoña cuaje, / es fuerza que se queme tu linaje*, versos que encierran una alusión fácil de descifrar: todo el linaje de Morovelli debe ser quemado, pues la ceniza resultante poseerá propiedades dañinas, hasta el punto de que ella servirá para elaborar los polvos venenosos. En el *Orlando* (57-8) resuena un eco muy abreviado de la amenaza recién descrita, si bien en esta obra se presenta ya alcanzada la fase de realización cumplida del proceso previsto: *Derrama aquí con unas salvaderas, / pues está en polvos, todo tu linaje*. Claro que el motivo de la cremación consumada no se atribuye a la finalidad antes sugerida (por eso la octava resulta más ingeniosa), sino, implícitamente y de modo genérico, a la pena merecida, según Quevedo, por los antepasados de Morovelli.

Aunque el asunto de los polvos centra el interés de la estrofa y la colma, sin embargo queda en ella un mínimo espacio (3h) para reiterar el verbo *quemar* -el más claro representante de su campo nocional- y por ese procedimiento prolongar la idea dominante en la estrofa anterior.

16. Acerca de toda la estrofa cuarta, ya indiqué en "El problema de la primacía..." que Quevedo se vale de ella para sacar a

¹⁶ J. B. AVALLE-ARCE, "Los romances de la muerte de don Beltrán", en su *Temas hispánicos medievales*, Madrid, 1974, p. 124.

¹⁷ *Se perdieron tan a secas / como el pobre don Beltrán / con la gran polvareda*, de *Las cañas que jugó Su Majestad*, en *Obra poética...*, 1970, II, p. 214. *Con la gran polvareda / perdimos a don Beltrán*, de *Relación que hace un jaque*, en *Obra poética...*, 1971, III, p. 307.

relucir diversos sucesos desgraciados (según parece vislumbrarse, se trata de castigos corporales, encarcelamientos y agresiones físicas) acaecidos a Morovelli.

Se requeriría un más completo y, sobre todo, minucioso conocimiento de las incidencias biográficas del afectado, para a través de ellas llegar a establecer una correspondencia precisa -no dudo de su existencia- entre la materia literaria y los incidentes personales que refleja. De manera sólo conjetural y fragmentaria cabe intentar, por ahora, algunas aproximaciones hacia la solución de las varias incógnitas que se interponen en el camino de la identificación.

17. El verso 4a: *El negro esclavo de quien eres tío se erige, en mi opinión, como el más arduo de esclarecer, a causa de la concisión del enunciado. Añádase, en el mismo orden de dificultad, su insuficiente capacidad referencial, dada la aparente irrelevancia, a efectos de ilustración histórica, que, para su función de sujeto gramatical, brinda su predicado, en el verso siguiente: Detuvo el palo, como buen pariente.*

Tal como puntúan los editores, no alcanza a entenderse sino que Morovelli era tío de un negro esclavo. Conocida la condición propia y la posición social -las efectivas, no las ficticias interpuestas en la sátira quevedesca-, la relación familiar atribuida resulta imposible de admitir, aun al margen de la escasez de informaciones personales, si la aserción se toma en su sentido recto.

Por el contrario, en el nivel de este último, no acarrearía ningún inconveniente, circunscribiéndose, obviamente, a las instituciones contemporáneas, aceptar el sorprendente enunciado, si estuviese dispuesto con la siguiente puntuación: *El negro, esclavo de quien eres tío, / detuvo...* Bajo esta modificada formulación se manifestaría una circunstancia absolutamente admisible. Aunque la nueva referencia no aporte un ulterior progreso informativo.

Ahora bien, en un obligado examen semántico unitario, creo percibir que entre los dos versos existe una mínima, pero relevante, señal de implicación, merced a la cual queda imposibilitada la última interpretación propuesta. Pues (*buen*) pariente se debe a la solidaridad con tío. Al menos como punto de partida para la oportuna elucidación, tengo por válida la anterior prueba y me apoyo en ella con firmeza para proseguir.

Descubierta dicha implicación semántica intratextual, se

impone empezar de nuevo la exégesis, con la vuelta al primer verso, aceptando la puntuación fijada por sus editores. En cuyo caso, para salvar la dificultad referencial que en él parecía descubrirse, no encuentro otro principio satisfactorio de solución favorable a su congruencia comunicativa, que tomar el verso en sentido figurado, e iniciar desde ese supuesto una renovada vía de interpretación.

18. En 4c, al ser nombrado Morovelli, de modo genérico, como *perro judío*, omitiendo cualquier otra caracterización específica, se le determina únicamente en cuanto a individuo de raza hebrea. Ante esta forma de denominación, procede plantearse qué relación de afinidad, concordancia, correspondencia, etc., cabe encontrar (la de *tío*, en sentido estricto y aun como otro grado de parentesco que pudiera ser abarcado por dicho término, no se muestra factible, como ya advertí) entre un judío y un negro sobre la base de que éste se comporta como (*buen*) *pariente* de aquél.

Reflexionando sobre este problema, sólo se me ocurre una vinculación de remotísima procedencia. Pero que, de confirmarse, se volvería en un original motivo escarnecedor contra Morovelli, circunstancia que algo supondría a favor de su validez.

Mi razonamiento parte de la equivalencia operativa, en la mentalidad común, de *negro* con *moro*. La existencia, en aquella época, de esclavos moros (valdría recordar, sin abandonar el ámbito literario, los numerosos personajes de tal condición que llevan el nombre *Zaide*, o a los *tres negros esclavos*, en *El celoso extremeño* cervantino), vistos con mayor o menor exactitud, según los casos, como negros (o a la inversa), ayuda a garantizar la equivalencia propuesta, aunque ésta no necesita del apoyo proporcionado, pues basta el conocimiento estamental de la sociedad coetánea.

De modo análogo, *moro*, *árabe* y, ya en un inferior nivel de incidencia léxica, aunque no insólito, *agareno*, se equiparan igualmente. A esta última palabra quería llegar (prescindo de otras innecesarias al presente como *sarraceno*, *ismaelita*, etc.). Precisamente su testimonio más antiguo recogido en el *Dicc. Hist.*, cuyo contexto amplio aquí en buena medida, señala su sinonimia con *moro* y, de modo más general, con *árabe*: *Deste Ysmael salieron [...] todas las maneras de alaraves [...] e segun dixieron algunos, dalli salio el linage de Mahomat, dond vienen los moros que an nombre agarenos, e an este nombre por Agar, que fue madre de Ysmael*

(Alfonso X, *General Estoria*, 128a).

El paso siguiente es remontarse al *Génesis*, para recordar el origen de Ismael, hijo de Abram y Agar. Cuenta el libro sagrado cómo el Señor promete bendecirle y darle una numerosa descendencia (XVII, 20); especifica los nombres de sus doce hijos, príncipes cada uno de su tribu (XXV, 16), etc. En una palabra, lo considera padre de los árabes. Es así como éstos entroncan con aquél, constituido ya en Abraham. Sus descendientes a través de Isaac, progenitor del pueblo elegido, en virtud de la promesa divina, los hebreos, entre los cuales Quevedo no se cansa de incluir a Morovelli, hasta en grado superlativo (*judísimo*), han de juzgarse, a la luz de los textos bíblicos aportados, parientes principales o de mayor dignidad que los negros. Un parentesco más preciso, a saber, la condición de tío del negro esclavo conviene a Morovelli con toda exactitud idiomática, pues, según el *Dicc. Aut.* justifica, tío, tía, es rigurosamente el hermano o hermana de nuestros padres; pero latamente se toma por los parientes transversales superiores en algún grado.

Quevedo no duda en proclamar tal atribución, aunque sea figurada, claro está, para provocar las resonancias burlescas y humillantes que, tomada en sentido recto, había de despertar.

19. Volviendo sobre el verso 4a, aduciré otra explicación, evidentemente más sencilla, pero que no estimo la auténtica o, en todo caso, producto de la intención primaria de Quevedo.

En Morovelli concurría una circunstancia, puramente nominal, para pasar por pariente del negro esclavo, pues el segmento inicial de su apellido (aunque aquí no se menciona; la referencia a aquél se adivina por la calificación injuriosa *perro judío*), es decir, *Moro* admite una artificial independencia léxica, ya explotada en la estrofa segunda, según revelé a propósito de ella. Bajo esa configuración nominal, posibilita la correspondencia, también declarada antes, con *negro*. Precisar en tío la relación de parentesco establecida por esta nueva vía, va más allá del artificio admisible, aunque cupiera tolerarlo.

El reparo apuntado me hace dudar de que el nuevo intento interpretativo responda a la voluntad de Quevedo. Pero la polisemia característica de tantos pasajes suyos, me impide desecharlo. Quede, pues, recogido, para someterlo al juicio que a cada cual merezca.

20. En 4d: *Y en ti se vio la fuga diligente*, la acción consignada

puede referir la huida presurosa llevada a cabo por Morovelli, disfrazado de franciscano, desde la cárcel de Córdoba hasta Portugal, donde hubo de permanecer durante dos años, tras los cuales se le concedió un indulto.

21. Los versos siguientes aluden, sin duda, a alguna agresión física, hecho histórico que no he conseguido precisar. Fueron varios los incidentes de esta naturaleza que Morovelli hubo de padecer.

En cuanto a su sentido recto, para mí la única palabra de insegura aclaración en toda esta semiestrofa es *tercio*, a consecuencia de la variada y discrepante polisemia con que se documenta. Sin embargo, pese a esta circunstancia, tengo todavía que ampliar por mi parte la registrada en diccionarios, para encontrarle una acepción adecuada al pasaje. Y así, proponer, aun sin documentación, una más extensa equivalencia -que ocurre en otras acepciones- con *tercero*. De esta última palabra afirma Covarrubias que *algunas veces tercero y tercera significan el alcagüete y alcagüeta*, acepción ausente del *Dicc. Aut.* Ciertamente que no parece haber sido frecuente la forma masculina, si bien Quevedo, en el *Orlando* (II, 618) la usa, aunque no cabe afirmarlo con seguridad, al parecer jugando al equívoco, con referencia a Pérez de Montalbán, tan implacablemente hostigado siempre por él. Véase el texto correspondiente: *Que, como era tercero a Ferraguto, / tras él desde París, sudando caldo, / se vino con intento disoluto*. Ofrece plena seguridad, en cambio, el testimonio de Lope de Vega¹⁸: *Aunque los terceros suelen, cansando, / vencer la más rebelde mujer*.

Consecuencia de un comportamiento reincidente (*relapso*) y *delincuente* habría sido el daño físico sufrido (*los huesos te brumó con una losa*), cuya efectividad real queda denunciada por la llana expresión. Que la agresión fuera cometida por *cierta esposa* servirá en alguna medida para corroborar el significado atribuido a *tercio*. Como también lo apoya, bajo otro aspecto, la acusación de Reginaldo Vicencio¹⁹, quien de Morovelli asegura que "le debe la nobleza manchas, la

¹⁸ LOPE DE VEGA, *El desdén de los desdenes*. Ed. de M. M. HARLAN, Nueva York, 1930, p. 87.

¹⁹ Seudónimo de Simón Rodríguez Ramos, en *Respuesta al papel de don Francisco Morovelli...* Málaga, 1628, *apud* F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Pedro Espinoza. Estudio Biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, 1907, 289n1.

limpieza emulación, la honestidad testimonios".

Insistiendo en reconocer, de antemano, lo arriesgado de la identificación del episodio, por la falta de datos y aun de indicios suficientes, me limito a apuntar la posibilidad, por si alguna vez cabe afianzarla, de que el incidente concreto aludido en la octava coincida con el sucintamente referido por Méndez Bejarano²⁰: "Hacia 1604, celos de una dama de Valladolid le ocasionaron dos años de prisión y condena de cuatro años de destierro en Orán". Precisamente durante el cumplimiento de la sentencia tuvo lugar la huida a Portugal antes mencionada.

De *Doctor familiar* (4e) también intenté una aclaración en "La relación de primacía...". A ella me remito, una vez más.

22. Los dos primeros versos de la estrofa quinta (incluidos en el poema extenso) están ampliamente examinados en mi artículo recién citado. No así el siguiente, que trato de elucidar a continuación.

En *Tú, que a cualquiera padre sacas perro* (el *Orlando* carece de la preposición *a*), según edita Crosby, el sintagma *a cualquiera* figuraría mejor entre comas, por razón -casi obligación- de claridad. En todo caso, rechazo rotundamente, pese a la (falta de) puntuación hasta ahora adoptada, que *cualquiera* actúe como determinante de *padre*, aunque una primera lectura suscite esa impresión, errónea, y, en virtud de ella, se haya explicado el verso.

A cualquiera ejerce la función de complemento indirecto; *padre*, la de complemento directo, que lleva el predicado *perro*. La regular disposición oracional quedaría, de acuerdo con el análisis efectuado, bajo esta configuración lineal: *Sacas padre perro a cualquiera*, secuencia en la que *perro*, como en tantos autores contemporáneos (y, a su cabeza, el propio Quevedo), se toma por 'judío'. Aquí se captará con mayor facilidad, si cabe, el significado atribuido, puesto que aún resuena el *perro judío* de la estrofa anterior (y todavía el mismo *perro* reaparecerá en la última octava).

El sentido global del verso se explana en esta forma: Morovelli, con sus malintencionadas averiguaciones genealógicas, denuncia antepasados judíos a cualquiera.

En efecto, así procedía con pertinacia, ganándose general

²⁰ M. MÉNDEZ BEJARANO, *Diccionario de escritores... de Sevilla*, Sevilla, 1923, II, 130n1.

aborrecimiento y algunos ataques, no sólo literarios, entre la nobleza sevillana. Descrito en términos legales, el comportamiento de Morovelli consistía en alzarse como contradictor de ejecutorias nobiliarias, actividad mediante la cual conseguía *empatar hábitos*, según le acusa Quevedo en el soneto citado en la nota 2, dirigido contra él.

23. En la última octava (y en su correspondiente del *Orlando*) Quevedo declara, bajo diversos aspectos formales, la reprobada ocupación de Morovelli descrita hace un momento. Es imprescindible tenerla muy en consideración, pues sin su ayuda no se entenderían las referencias correspondientes a *tus embelecocos e invenciones* (8b), *falso testigo* (8c) y *tus dos ojos, cuatro mil sayones* (8d). En este postrer verso, merced a su palabra final, reaparece la evocación del judaísmo.

24. Opino que el último verso de la composición (8d, difiere de su correspondiente en el *Orlando*), facilitada su comprensión por los versos inmediatamente anteriores, recién explicados y, en consecuencia, con expresión no tan críptica, expone la misma acusación contenida en 5c y viene, de esta manera, a confirmar la interpretación propuesta para éste.

Entiendo que con *Al noble que lo infamas si lo hueles*, Quevedo insiste en que Morovelli olfatea judaísmo en cuanto se acerca, no físicamente, sino valiéndose de sus inquisiciones, a una estirpe noble.

Pero también, con una disemia que supongo intencionada por parte del autor, sustentada sobre la polisemia de *oler*, seleccionado ahora como 'percibir...', en sentido figurado e hiperbólico, el verso admite otra interpretación diversa, aunque coincidente con la antes enunciada en el denuesto: sería suficiente la proximidad material de Morovelli para que el noble quedase infamado. Recuérdese, a este respecto, que Quevedo *oliscaba* (§ 6) con sólo mentar la sangre de aquél.

25. En 8g (*Orlando*, 71), *benignidad* reclama a gritos una aclaración semántica por la contradicción que supone su función sintáctica de complemento modal de *urdir traiciones*.

Si se detecta la dificultad, con presteza surgirán justificaciones: trasmisión textual errónea (por su antónimo *malignidad*); empleo irónico... No descarto yo tales posibilidades, tras haber alertado de que se necesita un remedio urgente y eficaz.

Por esta segunda razón, propongo uno más: juzgar *benignidad*

como cultismo semántico. En concreto, adjudicarle la conservación o adquisición tardía intencionada de una de las acepciones de su étimo latino: 'largueza', 'abundancia'. Desconozco la existencia de otros testimonios del supuesto cultismo semántico en español, como también la relevancia de este tipo de léxico en el estilo de Quevedo. Únicamente alcanzo a recordar un caso muy próximo formalmente al ahora analizado, en cuanto que la acepción culta viene a ser antónima de la usual.

En el soneto *Contra el rico hinchado y glotón*, Quevedo utiliza *altura* con el significado de 'profundidad', empleo éste bien documentado en otros autores.

Mi hipótesis sobre el significado propuesto para *benignidad* cuadra perfectamente con la perseverante dedicación de Morovelli a difundir, de continuo, *embelecos e invenciones*.

26. Las explicaciones que he aventurado sobre determinados pasajes de las octavas contra Morovelli, en particular acerca de *puebla* y de *tío*, quizá puedan parecer de muy distante fundamentación y, en consecuencia, de prolongado desarrollo, en detrimento de su veracidad.

Ciertamente, han precisado de una compleja articulación de datos dispares, cuya aplicación al texto correspondiente no se ve exigida por éste de modo inexcusable. Pero creo (sin apelar, por innecesario, a los vastos conocimientos y al agudísimo ingenio de Quevedo, capaz, valga decirlo, de las mayores audacias expresivas) que la reiteración en un mismo texto de recursos como los analizados y, a la vez, su originaria semejanza formal, contribuyen a asegurar que la presente creación satírica discurre, una y otra vez, por vías muy profundas.

Al no tratarse de ocasiones fortuitas o aisladas y, en cuanto tales, no sospechosas de que su elucidación responda más a la momentánea imaginación del comentarista que a la voluntad del autor, la tarea interpretativa gana, en mi particular opinión, un considerable grado de credibilidad.

Piénsese ahora en otra dificultad de distinta naturaleza a las anteriores. Por la inmediata conexión conceptual entre los polvos de Milán y las cenizas de los antepasados de Morovelli, presumo que esta correspondencia no encontrará oposición para ser admitida, una vez descubierta. Estimo, sin embargo, que su *invención* constituye un

felicísimo hallazgo, no inferior en profundidad a los antes traídos a colación. Aunque carezca de toda la aparatosa ambientación histórica de aquéllos.

Prueba muy clara para juzgar la hondura de los presentes *conceptos* quevedescos proporciona el despliegue de erudición (subyacente a la intención literaria, en cuyo servicio se aprovecha), perfectamente verificable desde el punto de vista histórico -permítaseme enfatizar este punto- en el soneto, varias veces aludido, contra el mismo Morovelli.

En dicha pieza, la aportación de variados sucesos secundarios, extraídos tanto de las letras sagradas como de las profanas, fundida con la alusión a acontecimientos coetáneos, crea un difícil pero riguroso entramado de relaciones verbales y conceptuales, que convierten al soneto en una composición maestra. Sin llegar a su altura, las octavas contra Morovelli ofrecen una muestra similar de la utilización de datos históricos reales para, basándose en ellos, entremezclados con hirientes referencias personales, crear una vigorosa sátira contra quien era ajeno a los mismos por el espacio y por el tiempo.

UNA LOA DESCONOCIDA DE FELIPE SENILLOSA: AL
HEROE DE LOS ANDES. CUADRO ALEGORICO DE LA
REVOLUCION DE AMERICA PARA EL 25 DE MAYO DEL
AÑO 9º DE NUESTRA LIBERTAD. Buenos Aires, 1819.

Beatriz Curia
CONICET
Universidad de Buenos Aires

I

El autor.

Nacido en España, Felipe Senillosa (1790-1858) vivió y actuó como argentino desde su llegada al país a fines de 1815. Invitado por Belgrano, Sarratea y Rivadavia, se radicó en Buenos Aires en plena etapa revolucionaria y adoptó la ciudadanía argentina. Figura de primer nivel en el plano científico, ingeniero y matemático reconocido en ambos lados del Atlántico, efectuó importantes contribuciones al desarrollo de las ciencias exactas en la Argentina. Tuvo una destacada actuación pública, profesional y docente como legislador, profesor de la Universidad de Buenos Aires, fundador de instituciones científicas y educativas, arquitecto, topógrafo, autor de escritos científicos, periodísticos y literarios¹. Entre otras importantes funciones, ejerció la presidencia del Departamento

¹ Cf. mi trabajo "Un escritor casi desconocido: Felipe Senillosa. Rescate de textos inéditos y representativos", ponencia presentada al *III Congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 19-23 de marzo de 1992.

Topográfico y de Estadísticas de la Provincia de Buenos Aires -del que llegó a ser Ingeniero Inspector en 1856- y fue el primer decano ~~-prefecto-~~ de la carrera de Ingeniería en la Universidad de Buenos Aires.

El lugar de privilegio otorgado a Senillosa por las historias de la ciencia en la Argentina² no se corresponde con el que le está dedicado en las historias de la literatura, reducido a fugaces menciones como miembro de la Sociedad Literaria. Esto se explica porque, aun cuando sus méritos no sean inferiores a los de muchos poetas de su tiempo, la obra literaria de Felipe Senillosa permanece casi totalmente inédita y desconocida. Además de la *loa* que aquí se edita, he descubierto los manuscritos autógrafos de veintiuna fábulas -quince de ellas absolutamente inéditas³-, de un sainete⁴, de un cuaderno de poesías⁵ y de otros escritos en prosa y verso⁶.

El género.

En el teatro hispanoamericano de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX -cuya intensidad es por entonces mínima- prevalecen los temas políticos, en consonancia con ese importante

² Vid., p.e., NICOLÁS BESIO MORENO, *Sinopsis histórica de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Buenos Aires y de la enseñanza de las Matemáticas y la Física en la Argentina*, 1915. *La Ingeniería*, 1915; Tirada aparte del autor, Buenos Aires, 1915. También: [ALBERTO PLENIO LUCCHINI], *Historia de la ingeniería argentina*, Buenos Aires, Centro Argentino de Ingenieros, 1981.

³ *Quaderno de Fábulas* ---/---/ *La mayor parte fueron escritas en 1814/ y las sugirieron asuntos políticos* ---/ Por F.S.---. AGN, 7,2-6-10. He preparado su edición.

⁴ *Sainete / titulado/ Serviles y Liberales/ Consequencias de un Salmon/ Por F.S./ Madrid* 19 de abril de 1814. AGN, 7,2-6-10.

⁵ *Poesías diversas/ Escritas en 1814 y en 1815... por F.S.* AGN, 7, 2-6-10.

⁶ Poemas, ensayos, escritos autobiográficos, *Juego de nueva invencion/intitulado/ La guerrilla* (traducción del francés, *La petite guerre*, juego inventado por Senillosa; manuscrito autógrafo sin suscribir). AGN, 7,2-6-10 y 7,2-6-12. Preparo actualmente una edición de los textos desconocidos de Senillosa.

fenómeno cultural que es la secularización del teatro⁷ y con la transformación de los intereses políticos y sociales.

La loa se había convertido en el cauce dramático habitual para exaltar a gobernantes y sucesos públicos significativos ya durante la Colonia, y durante la época de nuestra independencia se representó con alguna asiduidad. Como puntualiza Ricardo Rojas, tres caracteres de las loas -"brevedad, amenidad, oportunidad alusiva"- las hacían "gratas al público y muy fáciles, tanto para los autores como para los intérpretes"⁸.

Aunque paulatinamente las loas dejen de alabar al rey, gobernador, virrey o "alguna otra excelencia viva o muerta"⁹ para celebrar los grandes triunfos de la independencia americana u otros acontecimientos de la vida pública del país¹⁰, todas ellas tienen un aire de familia proveniente de su imitación de modelos españoles: referencias mitológicas, igualdad de nombres de personajes, párrafos musicales, versos afectados, alegorías, un repertorio de palabras altisonantes, la búsqueda de un tono majestuoso¹¹.

Bastante precioso en sus orígenes, el vocablo *loa* resulta en este momento de la historia literaria argentina un tanto ambiguo; más que a composiciones teatrales laudatorias que sirvan de prólogo explícito a obras más extensas, se refiere a piezas celebratorias sin otro correlato teatral que el lugar y el momento de su recitación, previo a la comedia

⁷ Cf. Mario HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, *Historia y literatura en Hispano-América (1492-1820). La versión intelectual de una experiencia*, Valencia, Fundación Juan March/ Editorial Castalia, 1978, pp. 342-343.

⁸ Ricardo ROJAS, *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, Buenos Aires, Losada, 1948, v. 4, p. 451.

⁹ Mariano G. BOSCH, *Teatro antiguo de Buenos Aires. Piezas del siglo XVIII. Su influencia en la educación popular*, Buenos Aires, Imprenta El Comercio, 1904, p. 81.

¹⁰ Vid. Oscar F. URQUIZA ALMANDOZ, "El teatro en Buenos Aires en la época de la emancipación", en *Investigaciones y Ensayos*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 8 (ene.-jun.1970), 217-290; la cita en p. 225.

¹¹ Cf. J. Luis TRENTI ROCAMORA, *El teatro en la América colonial*, Prólogo de Guillermo Furlong S.J., Buenos Aires, Huarpes, 1947, p. 70; M. BOSCH, *op. cit.*, *id.*; Anthony M. PASQUARIELLO, "The evolution of the *Loa* in Spanish America", *Latin American Theatre Review*, 3/2 (1970), 5-19.

o tragedia en cartel –es el caso de la que figura en *La Lira Argentina* compuesta por López y Planes para el 25 de Mayo de 1818¹²-, o a piezas breves autónomas¹³. Ya alertaba Lavardén en este sentido: "[...] En punto a Loas, no se han dado todavía modelos que imitar [sic], y cada uno se abandona a su entusiasmo[...]"¹⁴.

El contexto.

La escasez de la producción teatral argentina en los primeros años de nuestra vida independiente –"un teatro elemental y primario, desprovisto en muchos casos de valores estéticos pero de ahondada vibración patriótica"¹⁵- torna preciosos todos los testimonios que puedan rescatarse.

Los triunfos de San Martín multiplicaron las poesías

¹² Vicente LÓPEZ Y PLANES, "Loa", en *La Lira Argentina o Colección de las piezas poéticas dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de su independencia*, edición crítica, estudio y notas por Pedro Luis Barcia, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1982, pp. 290-294 (la loa se encuentra en las páginas 228-233 de la edición original).

¹³ Cf. Antonio E. SERRANO REDONNET, "Una loa inédita de la época virreinal", en *Bicentenario del Virreinato del Río de la Plata*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1977, v.2, pp. 263-301.

¹⁴ *Apud* Kathleen SHELLY y Grinor ROJO, "El teatro hispanoamericano colonial", en Luis INIGO MADRIGAL (Coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo I, *Época colonial*, Madrid, Cátedra, c.1982, p. 317-352 y p. 347.

¹⁵ Oscar URQUIZA ALMANDOZ, *op.cit.*, p. 225. Cf. Amelia SÁNCHEZ GARRIDO, "El teatro de la Revolución (1810-1823)", *Revista de Estudios de Teatro*, t. II, nº IV, Buenos Aires, 1961, p. 7; Angela BLANCO AMORES DE PAGELLA, "El tema de la independencia en nuestras primeras manifestaciones teatrales", *Universidad*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 67 (1966), 9-42; *Algunos aspectos de la cultura literaria de Mayo*, La Plata, Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Letras, 1961, *passim*; Manuel ARTACHO, *Noticias para la historia del teatro nacional*, 10. *Índice cronológico de datos contenidos en la "Historia del teatro en Buenos Aires" de Mariano Bosch*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas", 1940; *Orígenes del teatro nacional*. Secc. de documentos, Primera serie, Tomo I, Textos dramáticos en verso, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas", 1925.

celebratorias y el teatro "también fue expresión propicia para mostrar el entusiasmo patriótico" que se vivía en 1818¹⁶. El 25 de Mayo de ese año, un público exultante participó en festejos tan magníficos como nunca antes se habían realizado, al decir de *La Gazeta de Buenos-Ayres*¹⁷. El propio Libertador estaba entonces en Buenos Aires y esos días de mayo fueron "los más hermosos del otoño"¹⁸. Durante los festejos se recitó la *Loa* de Vicente López y Planes antes mencionada y acto seguido se representó *La muerte de César*, de Voltaire, hasta después de las doce de la noche.

1819, en cambio, fue particularmente pobre en manifestaciones poéticas. Si bien no faltan piezas teatrales -*El hipócrita político*, *La ánima en pena*-, la producción en verso de ese año "es considerablemente inferior a la de años anteriores", señala Oscar Urquiza Almandoz¹⁹, después de desarrollar un "Catálogo razonado de las poesías publicadas desde 1810 hasta 1820", que abarca ciento cuarenta y tres composiciones de las cuales sólo cinco corresponden a 1819. Y agrega:

"De la parvedad de la producción poética de 1819, da un claro testimonio el hecho de que *La Lira Argentina* no incluya ninguna composición correspondiente a ese año. Es que durante el lapso señalado no se produjeron acontecimientos de magnitud en el ámbito político-militar, que fueron sin duda, los que en años anteriores, inspiraron a la mayor parte de los versificadores de la época. Además, la disminución de las hojas periódicas que circulaban en Buenos Aires, restó posibilidades de publicación a los que se sentían favorecidos por las musas"²⁰.

¹⁶ O. URQUIZA ALMANDOZ, *op.cit.*, p. 261.

¹⁷ "Veinticinco de Mayo". En la *Gazeta de Buenos-Ayres*, miércoles 27 de mayo de 1818.

¹⁸ *Ibid.* Cf. *El Censor*, n° 141, del 30 de mayo de 1818, p. 1.

¹⁹ Oscar F. URQUIZA ALMANDOZ, *La cultura de Buenos Aires a través de su prensa periódica desde 1810 hasta 1820*, Buenos Aires, Eudeba, 1972, p. 471.

²⁰ *Ibid.*

La *Gazeta* del miércoles 2 de junio (nº 124), bajo el título "Las fiestas mayas", se limita a publicar las arengas pronunciadas en el Congreso cuando recibió "de las autoridades y corporaciones el juramento de observar la sabia constitución que acababa de sancionarse". Es en *El Americano* del viernes 28 de mayo (nº 9) donde leemos que se ofrecieron "lucidos espectáculos, en que el arte dramático ha derramado todas sus dulzuras, principalmente en la incomparable tragedia de Junio Bruto [...]" (p. 2). Pero el festejo parece marcado ese año por la gravedad de los sucesos políticos internos, por la sanción de la constitución unitaria que, aceptada por un sector del país, mostraba ya la discordia civil que haría memorable eclosión en el año 20. Por eso reflexiona *El Americano*:

"Un pueblo honesto que aun combate por su libertad, y que se halla recargado con el enorme peso de los sacrificios que son consiguientes, solemniza sus épocas célebres del modo que puede. Haciéndolo así, lo hace del modo que debe. Por este orden lo ha executado el heroico pueblo de Buenos-Ayres al celebrar el aniversario nono de la libertad. La circunstancia remarcable de haberse publicado y jurado en estos memorables días la constitucion permanente del país, hacia mas necesario aumentar un grado de realce y suntuosidad á las funciones cívicas. Sin embargo el mayor brillo ha consistido en la dignidad del pueblo celebrador, en su moderacion y en su inocente jubilo."

La obra.

La obra ha permanecido inédita y la información obtenida no permite aseverar que haya sido representada. No figura en las colecciones de poesías patrióticas ni en los repertorios proporcionados

por especialistas en el teatro de la época²¹; tampoco la mencionan los diarios de 1819. Es factible, de todos modos, dado que no existe que sepamos otra loa para los festejos de ese año y teniendo en cuenta la cercanía de Senillosa con el grupo gobernante, que la loa se haya incluido en la representación oficial de acuerdo con la secuencia de piezas al uso, aunque bien pudo haber sido ofrecida en privado para un público más reducido.

Como se trata de una composición posterior a las numerosas obras laudatorias que se escribieron en 1818 con motivo de las victorias de Maipú y Chacabuco, aunque la pieza exalta las acciones bélicas de San Martín, tiene especialmente en cuenta la independencia de Chile, la formación de la escuadra, el reconocimiento de la independencia por parte de los países extranjeros. El énfasis está puesto sobre el futuro que se construirá a través de la paz, el cultivo de las ciencias y las artes y el ejercicio de la democracia, a la par que se exaltan las riquezas y potencialidades naturales de América.

Más que por sus discretos versos, la composición representa un singular testimonio por las explícitas referencias en el texto de la *Oda* al correlato escénico. Estas, unidas a las advertencias, confieren al conjunto de la obra una teatralidad infrecuente en otras piezas laudatorias de la época.

²¹ No figura en la *La Lira Argentina* (ed.cit.), ni en la *Colección de poesías patrióticas* (sin datos tipográficos; he consultado el ejemplar que perteneció a Ricardo Rojas, quien en una anotación preliminar de su puño y letra adara: "quedó sin encuadernarse y repartirse a causa de los disturbios internos y externos que se siguieron al año 1826"), ni en *La epopeya americana; 1810-1825*, coordinada y anotada por Angel Justiniano CARRANZA (Buenos Aires, s.e., 1895, 320 pp.), ni en la tan denostada como útil *Antología de poetas argentinos* de Juan de la C. PUIG (Buenos Aires, Martín Biedma é Hijo, 1910). Tampoco en antologías de menor envergadura y proyección, ni en la bibliografía sobre la época (historias de la literatura argentina, de la poesía o del teatro y publicaciones sobre puntos específicos relacionados con estos temas).

II

El manuscrito.

El texto es un autógrafo de Felipe Senillosa que consta de diez páginas *in octavo*. Seis contienen una *Oda*; las restantes proporcionan las *Advertencias* para transformarla en *loa*. El texto de la oda ha sido transcrito -evidentemente no se trata del primer borrador sino de un original- por Senillosa con mucho cuidado e incluye una ingenua ornamentación -en especial de algunas mayúsculas- con ramitas de laurel. Sobre esta base, ha efectuado numerosas correcciones. Las advertencias parecen escritas con más rapidez y han sido objeto de menos correcciones.

El módulo de la escritura es sensiblemente menor en la oda que en las advertencias. En éstas, resulta similar al de la cursiva habitual de Senillosa, que sólo se agranda en borradores u originales escritos con cierta rapidez, como es el caso de varias páginas del *Saynete/ titulado/ Serviles y Liberales* o del *Quaderno/ de / Fábulas*²².

La *Oda* tiene como soporte material tres folios (seis páginas) de papel blanco, de 18,7 x 23 cm; las *Advertencias*, tres folios de papel gris, doblados por la mitad, de modo que forman un cuadernillo con páginas de 20,1 x 15,8 cm, de las cuales han sido escritas cuatro.

Es excelente el estado de conservación del manuscrito, que se encuentra en el Archivo General de la Nación, S.VII, c.2-a.6-nº 10.

La *Oda* consta de ciento seis versos, dispuestos en diecinueve quintetos endecasílabos y una estrofa final de once versos, también endecasílabos, salvo el octavo, que es heptasílabo. Cada estrofa, de versos sueltos, remata en un pareado de rima consonante.

Hay una nota explicativa a pie de página (correspondiente al verso 26) y otras dieciséis al final del texto (correspondientes -a razón de una por estrofa- a las estrofas 4 a 19).

Las *Advertencias* son las acotaciones escénicas: decoración, vestuario, sonido, personajes, desplazamientos, actitudes. La estructura externa de estas advertencias muestra dos grupos de instrucciones separadas por espacio en blanco y el subtítulo *Decoración nueva*. El

²² Cf. *supra*, notas 3 y 4.

primer grupo incluye las advertencias 1ª (indicaciones generales) y 2ª (precisiones estrofa por estrofa). El segundo grupo comprende también, aunque sin numerar, dos advertencias de la misma índole que las anteriores.

Excurso paleográfico. Corroboración de autoría.

El examen de varios centenares de manuscritos autógrafos de Felipe Senillosa existentes en el Archivo General de la Nación (Fondo Ingeniero Felipe Senillosa, sala VII, legajos 158 a 187) torna familiar su letra cursiva, de trazos definidos y con particularidades fácilmente reconocibles: escritura más bien pesada, con inclinación a derecha y predominio de la zona inferior en relación con la caja y la superior; astiles de la 'd' que se curvan hacia la izquierda y forman colas o lazos, a veces con escape final hacia la derecha; módulo relativo más grande de la 'c' y la 's' minúsculas; invasión del espacio superior por los ataques ascendentes de la 's', o del inferior por sus prolongaciones, que a menudo superan en longitud a los radicales descendentes de la 'p' y la 'q'; uso ocasional pero llamativo de acentos circunflejos sobre las íes (i); rasgos peculiares de algunas mayúsculas; figura característica que forman la 'd' y la 'e' cuando son sucesivas y unidas por un nexo; abreviaturas (p. ej., de 'que': 'q' o 'q̇').

No es fácil encontrar, en cambio, documentos de Senillosa con escritura caligráfica.

Se tienen fundamentalmente en cuenta los manuscritos firmados con nombre y apellido, en general cartas personales y la autobiografía *Sucesos muy notables de mi vida*. Ellos sirven de pauta para establecer la autoría de otros con idéntica escritura firmados con el alfónimo "F.S." Otras piezas no están suscriptas, pero la escritura, el contenido, y datos contextuales permiten determinar la autoría de Senillosa.

En el documento que nos ocupa el caligrafismo de la escritura torna difícil descubrir tras ella la mano que trazó las sueltas cursivas de las otras piezas manuscritas. Es el único manuscrito completo que se ha detectado en el archivo Senillosa con esta escritura. Las comparaciones detenidas con el resto de los documentos llevan al filo

de la certeza, pero dejan un margen de duda en la atribución a Senillosa. El encuentro en el mismo archivo de un manuscrito anónimo -*Balance del Ramo de Lotería desde el 7 de Junio hasta el 15 de Nov.º / de 1820²³*-, en el que se mezclan escrituras caligráfica y cursiva inequívocamente de la misma mano constituye la piedra de toque para aventar toda duda con respecto al autor del manuscrito de la loa. El *Balance* es una planilla confeccionada en un folio de 57 x 45,5 cm, en cuya parte superior -título, subtítulo y primeros renglones- la escritura netamente caligráfica coincide con la del manuscrito de la loa. A medida que ha avanzado en la elaboración de la planilla, el autor ha ido disminuyendo el esmero de su escritura para rematar, en la parte inferior, con la cursiva propia de los borradores de Senillosa. El proceso gradual de transformación de la caligrafía en cursiva es bien perceptible y no deja lugar a dudas acerca de que una mano única ha trazado la totalidad de lo escrito. La figura 1 muestra un fragmento de la parte superior; la figura 2, uno de la parte media, y la figura 3, otro de la parte inferior, todos ellos reproducidos en tamaño natural.

En el caso de la *Oda* las correcciones están hechas con la cursiva habitual de Senillosa y se aprecia, hacia el final del texto, una tendencia a la cursividad, como si la impaciencia o el cansancio llevaran a relajar la atención o a trabajar más deprisa. Véanse las figuras 4 y 5 que reproducen la primera y última estrofas, respectivamente.

Balance del Ramo de
 en que Ganancia de la Perdida de id.
 a tale. B. en.º casa en el fuego en id.

Figura 1

²³ AGN, 7,2-5-9.

<p> <i>De una suma</i> <i>de los indios</i> </p>	<p> <hr/> </p>	<p> <hr/> </p>
17 de Octubre	993,, 4,,	992,, 4 $\frac{1}{2}$,,
24 de Octubre	711,, 4	652,, 5,,
31 de idem	1627,, 0,,	3280,, 0,,

Figura 2


<p> <i>Balance</i> 20675,, 7 $\frac{1}{2}$ 18212,, 3 <hr/> 2463,, 4 $\frac{1}{2}$ </p>	<p> <i>Data</i> <i> cargo</i> <i>pérdida efectiva</i> <i>el ramo ha ido en decadencia como</i> </p>	
---	--	--

Figura 3

Oda

Mientras una cantando las harañas
 Del grande hiesse q' gloria nos envia,
 Se remontan y elevan en su canto;
 Yo en profundo silencio, quanto ves,
 Con asombro lo admiro y no lo oïo.

Figura 4

~~~~~

¡ O feliz veinticinco Colombiana  
 De ~~tu~~ <sup>nuestra</sup> libertad  
 De tu ~~libertad~~ <sup>nuestra</sup> Ca primum!  
 ¡ O jornadas de incendio, honor, y gloria  
 Tucuman, Salta, M.ño, Chacabuco!

Figura 5



Mostración comparativa de escrituras.

En los siguientes ejemplos se comparan las escrituras del *cuadro alegórico* (a), del *Balace* de 1820 (b) y de otros manuscritos suscriptos por Felipe Senillosa (c). En la transcripción se subrayan los grafemas sobre los cuales se desea llamar particularmente la atención:

- A (a) A (b):

A                      A  
A                      A

- expresivo (a) mismos (b) se casan? (c):

expresivo      mismos      se casan?

- Libertad (a) Producto (b) trompeta (c):

Libertad      Producto      trompeta

- deuda de los apuntados (b) Qué descuido! (c):

deuda de los apuntados.      Qué descuido!

- un peñon Cuya Cabesa (a) Con tanta Calma? (c):

un: peñon Cuya Cabesa. Con tanta Calma?

- y la venganza. (a) juego (b):

y la venganza.

juego

- existe (a) exige (c):

existe

exige

- Notas (a) No (c):

Notas

No

- Libre (a) La Le (c):

Libre

La Le

- q.ue (a) q.ue (a) q.ue (b):

q.ue q.ue

q.ue

La loa es de Felipe Senillosa.

Que Senillosa sea autor del manuscrito no garantiza que también lo sea de la obra, dado que el texto no está suscripto. Sin embargo, las correcciones le pertenecen con toda certeza; se advierte la secuencia del proceso de corrección, y la índole de las modificaciones torna improbable su realización en una obra ajena. Por otra parte, no parece creíble que copiara con tanto esmero -dados sus hábitos de escritura y el cansancio o impaciencia que evidentemente experimentaba cuando no usaba cursiva- un texto ajeno, para corregirlo después sin especial cuidado desde el punto de vista de la escritura: lo normal hubiera sido la corrección previa a la copia. Por lo demás, no resulta imaginable la existencia de un personaje para quien pudiera haber realizado tarea semejante.

Desde el punto de vista interno, existe una absoluta coherencia de las ideas y actitudes de Senillosa con las sustentadas en la *Oda*. Esta aseveración se basa en un detenido examen de la obra édita e inédita del autor y tiene en cuenta su actuación pública.

Desde el punto de vista formal, la versificación es mucho más suelta, menos numerosos los riosos y más frecuentes las rimas consonantes en las fábulas o canciones del autor, quien no recuerdo llegue en otra ocasión a la pobreza imaginativa de rimar "poblados" con "despoblados" (v. 79-80). No parece sin embargo legítimo descartar, por las fallas apuntadas, como autor del *Cuadro alegórico* a quien en la fábula "El joven y su amigo" -para citar sólo un ejemplo- incluye estos versos, con más de un ripo y no pocas similitudes con la vigésima estrofa de la *Oda*:

[...] A Dios corte, a Dios, a Dios cortesanos,  
A Dios, pues, otros mil objetos vanos - - - -  
Y vosotros, o campo y soledad,  
Lugares donde aun reyna la amistad, [...] <sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Incluida en el *Quaderno de Fábulas* citado *supra*, nota 3.

## III

*Nuestra edición.*

Dado que se trata de un *codex unicus* y autógrafo, se prefiere no efectuar la *emendatio* y ofrecer una versión paleográfica lo más exacta posible, dejando sentadas, sin embargo, algunas pautas interpretativas.

- Se numeran los versos de cinco en cinco.
- No se actualizan ni se regularizan la ortografía y la puntuación.
- No se procede a la separación de palabras unidas en el manuscrito por el ritmo de escritura. Tampoco se despliegan las abreviaturas que, por otra parte, son claras y de interpretación unívoca.
- Se encierra lo testado, ya sea por tachadura o sobrescrito, entre los signos "[ ( ) ]". "[ ( ? ) ]" indica testado ininteligible.
- Las correcciones, a veces escritas a continuación de lo testado, a veces sobrepuestas y, en otros casos, interlineales y precedidas del signo de referencia "#", son en su mayor parte sustitutivas y excepcionalmente instaurativas. Se transcriben encerradas entre los signos "{ }".
- Con frecuencia los puntos sobres las íes (i) son tildes (î) y como tales se respetan, aunque evidentemente se trata en muchos casos de deslizamientos mecánicos de la pluma.
- La "c" minúscula suele presentar idénticos rasgos y tamaño que la mayúscula ("C"). Lo mismo ocurre en otros autógrafos de Senillosa. Se respeta esta característica, aunque con evidencia el autor no ignoraba la diferencia que debía existir entre ambas.
- Los puntos suspensivos figuran la mayoría de las veces como guioncitos (- - -). Se respeta este rasgo, que obedece a motivos mecánicos.
- Cada una de las llamadas correspondientes a las notas explicativas del autor va precedida de una línea de guiones (-). El número de guiones varía, por cuanto lo que Senillosa pretende es lograr una simetría en la ubicación de las llamadas

y no un número determinado de guiones. Se conserva la simetría.

- En las *Advertencias* se detectan tres errores de autor puramente formales: "virtides" por "virtudes", "estofas" por "estrofas" y "Estofa" por "Estrofa". No se modifica el texto y se agrega en voladita la indicación <sup>(E)</sup>.

Lo mismo ocurre en el verso 101 de la *Oda*: "magistrado" por "magistrados".

- Las notas incorporan las siguientes siglas:

BA: BARBA, Fernando Enrique, "Europa, Estados Unidos y la independencia latinoamericana", en *Cuarto Congreso Internacional de Historia de América*, (1966), v.7, 1967, pp. 9-33.

BM: BRAUN MENÉNDEZ, Armando, "La Escuadra de la Expedición Libertadora", *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, 43 (1970), 409-421.

BU: BURZIO, Humberto F., "Creación de la Escuadra Libertadora del Perú", *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, 43 (1970), 227-237.

DRAE: *Diccionario de la lengua española*. Vigésima edición. Madrid, Real Academia Española, 1984.

JCA: CASARES, Julio, *Diccionario ideológico de la lengua española*. 2 e. Barcelona, Gustavo Gili, c.1959.

JCO: COROMINAS, J., *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, c.1954.

## IV

"al."

**"Héroe de los Andes"****Quadro alegorico****de la****Revolucion de America****para****El 25 de Mayo del año 9º de nuestra Libertad.****-Oda-**

Mientras unos Cantando las hazañas  
 Del grande héroe qº gloria nos envia,  
 Se remontan y elevan en su canto;  
 Yo en profundo silencio, quanto veo,  
 5 Con asombro lo admiro y no lo créo.

¿Qué! ¿posible será, entre mí repito,  
 Tal mi dicha, tan [(ta)] (grande) mi ventura,  
 Que á la faz de la [(Europa)] (Iberia) esclavizada  
 He de ver acercársenos el dia  
 10 En qº seas [(tú)] feliz, ó patria mía.?

¿Libre, y leyes dictadas por el pueblo  
 Donde el bien general es Consultado  
 Rigen en este vasto Continente;  
 Y la América armada ya promulga  
 15 Que ella existe, y la fama lo divulga?

Ella es; no hay qº dudarle.-Yo descubro  
 De este sitio ir soltando sus Cadenas  
 A una joven matrona Centellante,  
 Que la antorcha en la mano (y) espada en diestra  
 20 Salta, corre veloz, y la luz muestra - - - - -<sup>1</sup>

A su aspecto los pueblos animados

Rompen fierros do estaban oprimidos.  
*Que hande ser libres:júrãno y lo juran;*  
 Y la voz de *al-tirano eterna guerra*  
 25 Al momento de polo á polo aterra- . . . . .<sup>2</sup>

Ya de Mneme<sup>y</sup> las nueve hijas reunidas  
 En Bonaría aparecen apoyando  
 De Belona el triunfal y excelso Carro  
 La recorre la diosa diligente  
 30 Y brillar se la vé de Norte á Oriente- . . . . .<sup>3</sup>

Alto el brazo, arremete, hiere, lanza;  
 Aquí mata, destruye, allá fulmína;  
 Confusion todo, y sangre, horror, y muerte . . . .  
 Venció en fin, y a su impulso soberano  
 35 Tremola el pabellon americano- . . . . .<sup>4</sup>

--Ya fijando la vista en la alta sierra,  
 Al recondito clima de Occidente  
 Un genio extraordinario se diríje-  
 Velo Marte, y síguiendo sus pisadas,  
 40 Trepan ámbos las Cimas encrespadas.- . . . .<sup>5</sup>  
 . . . . .

Arrostrando el peligro, apénas llegan  
 A una Cumbre feliz q<sup>o</sup> allí domina  
 Mil laureles y palmas recogidas  
 En los Campos de honor; [(son)] con {qué} sorpresa,  
 45 {(E!)} Fruto [(digno)] {son} de [(tan)] {esta} heróyca  
 {(y digna)} {y digna} empresa {!}- . . . . .<sup>6</sup>

Pero ¿ó genio! Las musas mas intentan  
 Presididas por Palax y -Belona  
 En pie ponen un Cuerpo de [(de)] gigantes,  
 De quien en otro tiempo los desvelos,

---

<sup>y</sup> Mneme ó Mnemosina, diosa de la memoria-

50 Exitáron de Jove justos zelos. . . . .<sup>7</sup>

A la sombra de mole tan propicia  
 La Comarca se alegra y la bendice  
 ¿ó proyectos! ¿ó plan! ¿ó vasta idea?-  
 Ruge el león ----. Pero en vano, q<sup>e</sup> es químera  
 55 Contener á Col[(u)](o)mbia en su Carrera . . . . .<sup>8</sup>

Entre tanto las musas siempre activas  
 Eligiendo un peñon Cuya Cabeza  
 [(Enterrarse)] Esconderse parece en el Olimpo,  
 De Minerva el gran templo han fabricado  
 60 Y virtudes el solio han Coronado . . . . .<sup>9</sup>

Mas abajo se mira a la Justicia  
 Que á la América Cubre Con su manto,  
 Esta al pie de [(Titanes)] {la [( ? )] diosa} recostada,  
 Sobre un lecho de flor y de templanza,  
 65 El furor é ira olvida y la venganza . . . . .<sup>10</sup>

Mas hermosa Col[(u)](o)mbia en este instante.  
 Vnas gracias descubre q<sup>e</sup> embelezan  
 Adornada con plumas y penacho,  
 El Carcax y la egida; trenzas de oro  
 70 A su seno descenden Con decoro . . . . .<sup>11</sup>

El mirar penetrante y expresivo  
 Bello talle, y sus ojos de azabach[(e)]es  
 Su faccion, su marcial ademan y aire:  
 Su viveza, valor, destreza y tino  
 75 Vn alto fin presagian y el destino. . . . .<sup>12</sup>

Al Contorno se observa una Campiña  
 Fertil, prodiga, rica, y dilatada,  
 Abundante en quanto [(a)] {ha} naturaleza . . . . .  
 De ella [(ví)] brota[(r)]{(n)} [(hombres)] {míl gentes}, y  
 poblados



80 Y en industria {se} Cambian [(los)] despoblados- -<sup>13</sup>

Al bullicio la índiana se levanta;  
Y á derecha y siniestra sus miradas  
Fixa. Mas ¿cielo santo!.....mil Ciudades  
De abundancia respira el habitante.....

85 Do.. gozo y [(salud)]{placer} es quanto hay delante<sup>14</sup>

A este entónces la América suspensa,  
Admirada se mira y desconoce,  
Ilu{(?)}{s}ion le parece, ó bien un sueño,  
Pero Mneme al pensarla enagenada

90 Le hace ver la razon de estar trocada - - - - -<sup>15</sup>

En efigie q° al frente le presenta,  
Su nacer le recuerda, su Constancia,  
Los muy nobles ezfuersos de Belona,  
Con [(los)] tres genios: *Empresa, Vnion, Prudencia,*  
Sobre quienes [(? su)] {(?)} fixóse *Independencia*-<sup>16</sup>

95

= = =

¿O feliz veinticinco Col[(u)]{o}mbiano  
De[(tu libertad nuestro)]{(nuestra)}{nuestra liber-  
[tad] eco primero!

¿O jornadas de insciénso, honor, y gloria  
-Tucuman. Salta, Máipo, Chacabuco.!

100

¿O vosotros, Columnas del imperio  
Generales, vos[(clero y Literatos)]{pueblo y magis-  
[trado<sup>(E)!</sup>}

¿O en fin todos vosotros de la Patria,  
Defensores ilustres!

Otra pluma mas inclita os enzalce,  
Y Cubriendo Con pre[(?)]{z} vuestra memoria,  
Vuestros nombres dé al mundo y ala historia.

105

**Notas explicativas**

- <sup>1</sup> Ereccion de un gobierno nacional
- <sup>2</sup> D[(i)] {e} cicion y entuciasmo de los Pueblos
- <sup>3</sup> Batallas de Tucuman, Salta, y sitio y toma de Montevideo
- <sup>4</sup> Esfuersos y victoria durante la grrā
- <sup>5</sup> Paso de los Andes
- <sup>6</sup> Batallas de Chacabuco y Maypo
- <sup>7</sup> Restauración de los Andes e indep<sup>o</sup> de Chile
- <sup>8</sup> Formacion de una Esquadra para ulteriores planes
- <sup>9</sup> Progresos de B<sup>o</sup> Ayr<sup>o</sup> en Ciencia y en virtudes Cívicas
- <sup>10</sup> La paz venídera
- <sup>11</sup> Pintura dela America-Su poder y riqueza
- <sup>12</sup> Su bella dispocion
- <sup>13</sup> Su abundancia y fecundidad
- <sup>14</sup> Engrandecimiento e idea de {l} por venir
- <sup>15</sup> [(B)] {V}entajas dela Re[(b)] {v}olucion
- <sup>16</sup> Causas del engrandecim<sup>to</sup> dela America

= = =

Advertencias

Relativas al modo como se hade formar una loa de la adjunta oda.

-----

1º

El teatro debe representar un Campo abierto Con un brazo de mar en el fondo, y la vista de una ciudad al otro lado. A la izquierda deben verse unos cerros. Hacia al frente y aun Costado estara sentado y pensativo el actor qº [(?) ] {h}a de proferir la loa. Su traje será el de simple particular-

{ Es de advertir qº el lado derecho de los expectadores }  
{ representa el *oriente*, el izquierdo el *occidente*, y el }  
{ foro el *norte* ----- }

2º

Al principiar la cuarta estrofa qº esta indicada Con el numero 1º el actor se pondrá en pié, y al concluirla debe salir una Actriz vestida de America Con Carcax, egida, penacho, una espada desnuda y una antorcha encendida en la otra mano. Sale de la orilla del mar, recorre enfurecida el teatro y se desaparece

Estrofa n<sup>2</sup> Se oye ruido de Cadenas y luego la marcha nacional

Estrofa n<sup>3</sup> Aparecen iluminadas en grandes caracteres los nombres de Salta y Tucuman por el foro, y el de Montevideo a la derecha ---

Estrofa n<sup>4</sup> Se aparece a la orilla del mar el pabellon nacional

Se oye una Cancion gloriosa

Estrofa n<sup>5</sup> Sale por el oriente Marte conduciendo un niño vestido de genio, y le esconden por occidente

Se oye la marcha dº Sº Martin

Estrofa n<sup>6</sup> Se ven sobre la Cordillera dos palmas [(?) (cru)zadas, y en el a[(i)(y)re los letreros de *Chacabuco* y *Maipo*.

Estrofa n<sup>7</sup> En medio de las dos palmas se levanta el pabellon de Chile-

Estrofa n<sup>8</sup> Se ven en el mar unas naves q<sup>o</sup> pasan de izquierda á derecha.

-----  
Decoración nueva -----

En el fondo del foro est[(?) (a)rá una aspereza sobre la qual se eleva un templo Coronado de genios ó virtides<sup>(E)</sup>. Mas abajo y al Contorno del templo estaran las musas. Y sobre las tablas la diosa Justicia q<sup>o</sup> debe estar en píe, y en ademan de cubrir con su manto á la America q<sup>o</sup> estará recostada sobre un mundo y un lecho de flor.

El actor irá proffiriendo las estofas<sup>(E)</sup> 9, 10, 11, 12 y 13.

Estofa<sup>(E)</sup> 14. Aparecen a los Costados gente de[l] Campo Con mieses y al fin de la estrofa cantan Cantos pastoriles

Estrofa n<sup>15</sup> Se aparece la diosa memoria q<sup>o</sup> toma a la America dela mano, y le muestra Con la otra lo q<sup>o</sup> va saliendo

Estrofa n<sup>16</sup> Sale ungenio Con una antorcha encendida y una espada; Sale Marte Con palmas en la mano- Salen en fin tres genios trayendo una Coluna Sobre la qual sube la diosa de la Libertad o Independencia-----

NOTAS A LA LOA

- 1-3 *La Lira Argentina*, la Colección de poesías patrióticas, *La epopeya americana* de Angel Justiniano Carranza, el catálogo de las poesías publicadas desde 1810 hasta 1820 elaborado por Urquiza Almandoz, testimonian estos cantos, por demás abundantes y fervorosos.
- 8 El cambio de *Europa* por *Iberia* puede obedecer a una busca de precisión o al intento de mostrar que la esclavitud no consiste en ser colonia de una potencia europea sino de un país dominado por ideas retrógradas y un régimen despótico.
- 11-13 Probable alusión a la constitución sancionada en abril por el Congreso.
- 15 Es la época en que repercuten internacionalmente los pronunciamientos americanos y se discuten las posiciones que deben adoptarse frente a ellos. A fines de 1818 se realizó el Congreso de Aquisgrán. Cf. BA.
- 21 *a su aspecto*: tiene el sentido de *gesto, actitud, ademán* (Cf. JCA), más vinculado con el étimo latino (*aspectus*, acción de mirar, presencia, aspecto. Cf. JCO).
- 27 *Bonaria* era denominación poética corriente para Buenos Aires y, por extensión, se nombraba así, como en este caso, a la Argentina.
- 34-35 *pabellon americano*: la bandera de Chile. La independencia de este país se proclamó el 12 de febrero de 1818. Cf. *supra*, la "advertencia" relativa a la estrofa nº 7.
- 37 *recóndito clima de Occidente*: *clima* tiene la acepción de "país, región", que aún hoy conserva en el DRAE, más cercana al etimológico *clima*: "cada una de las cuatro regiones en que se dividía la superficie terrestre por su mayor o menor proximidad a los polos".

dad al Polo" (JCO).

- 46-50 (y nota 7). *Cuerpo de gigantes: la Cordillera de los Andes.*  
*Restauración:* tiene la acepción de *recuperar, recobrar*, la libertad perdida por Chile en la batalla de Rancagua (1814).
- 53-55 (y nota 8). España -Fernando VII- preparaba en Cádiz una expedición de veinte mil soldados contra el Río de la Plata, expedición que fracasaría en enero de 1820 con el célebre pronunciamiento de Riego. Todos los esfuerzos disuasorios de España no alcanzan a impedir el accionar de la escuadra libertadora; el proyecto, concebido por San Martín ya en 1814, había empezado a concretarse con la incorporación de la primera nave en 1817. (Cf. BM y BU).
- 61 Es más clara a partir de aquí la vinculación de los versos con el aparato escénico.

*Advertencias:*

La segunda advertencia indica: "Al principiar la quarta estrofa q̄ esta índicada Con el numero 1º[...]". A partir de entonces el autor confunde el número de orden de las estrofas con el número de las notas explicativas que se incluyen a razón de una por estrofa. Así, donde dice *estrofa n<sup>2</sup>* ha de leerse *quinta estrofa*, etc.

UN CUENTO DE MANUEL MUJICA LAINEZ  
DE *MISTERIOSA BUENOS AIRES* (1952).  
ANÁLISIS DE LA OPERATORIA DE LOS INTERTEXTOS  
EN LA CREACIÓN NARRATIVA

Alcira Raquel Ferrari

*La historia narrada y su contexto*

**E**l cuento que nos ocupa es el número XXXIV entre los cuarenta y un relatos del libro *Misteriosa Buenos Aires*, que Manuel Mujica Láinez escribió entre octubre de 1948 y octubre de 1950 y presentó en la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) el 8 de mayo de 1951<sup>1</sup>, teniendo este libro por preferido y deseando que lo sobreviviese<sup>2</sup>.

Buenos Aires era su ciudad amada<sup>3</sup>, a la que quiso dar jerarquía universal<sup>4</sup> vinculándola artísticamente con países y personajes de otras culturas que él bien conocía por haberse educado en Europa y vivido en París, por sus múltiples viajes y por ser periodista

---

<sup>1</sup> *Apud La Nación*, Suplemento literario, Bs. As., 09-05-1951. Para las citas utilizamos la subtítulo "Edición completa" de *Misteriosa Buenos Aires*, Bs. As., Sudamericana, 1982 (Decimoquinta edición), indicando entre paréntesis la página correspondiente.

<sup>2</sup> *Apud Revista Gente*, Bs. As., 26-04-1976, p. 27.

<sup>3</sup> MANUEL MUJICA LAÍNEZ, *Los porteños*, Bs. As., Librería La Ciudad, 1979, p. 10.

<sup>4</sup> *Apud Revista Arriba Cultural*, Madrid, 27-07-1978.

y crítico de arte<sup>5</sup> de *La Nación*, importante diario porteño.

El libro fecha sus narraciones cronológicamente, desde 1536, en que se fundó la ciudad de Buenos Aires por primera vez<sup>6</sup>, hasta 1904, en que se afianzó la organización nacional y esta urbe adquirió una impronta europea. Nuestro cuento se ubica en 1822.

Buenos Aires como espacio urbano es el factor de unidad entre los relatos, que son independientes entre sí y expresan experiencias diversas con personajes de distintos niveles sociales.

La historia de este breve cuento trata de un adolescente sordomudo desde hace cinco años, por una enfermedad; y los hechos transcurren en la iglesia de San Juan Bautista aneja al convento de las clarisas.

El día de Reyes, durante la primera misa, mientras está en el coro, luego de hacer la limpieza, es atraído por el tapiz en el que se representa "La Adoración de los Magos" de Rubens. El gran paño pende cubriendo la roseta, para proteger el órgano. El viento mueve el tapiz; él oye voces y al volverse asiste a la maravilla: el tapiz es un pesebre animado en el que los Reyes Magos y su comitiva adoran al Niño, adonde llegan los tejedores de ese tapiz, cuya réplica llevan como ofrenda, y también, el pintor de la escena, el afamado Rubens. Cristóbal asiste absorto y es invitado por la mirada de la Virgen a unirse a ellos. Con la ayuda de Rubens sube al pesebre, besa los pies de Jesús, deja su ofrenda -el plumerillo- y baja. Concluye la maravilla;

---

<sup>5</sup> Apud *La Nación*, Bs. As., 11 y 05 de octubre de 1955. Crónica de las conferencias sobre pintura argentina.

<sup>6</sup> A partir de la década del treinta, durante la intendencia de Mariano de Vedia y Mitre se empezó a hablar de las dos fundaciones de Buenos Aires y aún hoy se lo lee en manuales escolares, además Enrique Larreta escribió la novela corta *Las dos fundaciones*, sobre este tema. En rigor de verdad, Don Pedro de Mendoza en 1536, sólo estableció un asiento sobre el puerto de Santa María de los Buenos Aires, y es Don Juan de Garay quien el 11 de junio de 1580, según consta en acta, fundó en solemne ceremonia, con instalación de Cabildo y además actos, por primera y única vez la "ciudad de la Santísima Trinidad, puerto de Santa María de Buenos Aires", que hoy conocemos como ciudad de Buenos Aires, capital de la República Argentina. El monumento a Juan de Garay erigido en 1917 y el de Mendoza, en 1936, recuerdan dos momentos en la vida de esta urbe. (Ver ENRIQUE M. MAYOCCHI, "Polémica sobre la fundación de Buenos Aires" en *La Nación* 24-1-93).



sólo quedan el tapiz ondulado por la brisa y Cristóbal sordomudo, con una alegría interior intransferible.

*Espacio y tiempo del relato*

El narrador extradiegético construye un relato focalizado en el personaje sordomudo Cristóbal, que vive una experiencia extraordinaria en el espacio y el tiempo.

El espacio exterior ventoso de la esquina de Piedras y Alsina se incorpora al interior -que es la iglesia de San Juan Bautista- por su efecto sobre el tapiz que cubre el rosetón de la pared frontal, en el coro; desde este plano superior se perspectiviza el inferior en sus dos sectores: la nave y el ábside con el altar. Ambos planos, el coro y la nave, están articulados para el personaje por medio del barandal, sobre el que se inclina; pero además, arriba, en el mismo coro, también hay dos planos. Son el inferior, del piso, y el superior, del tapiz, que se transformará en pesebre; ambos articulados por medio de un "labrado facistol" que permitirá al personaje subir hasta que, con ayuda de Rubens, alcance el pesebre y posteriormente, baje al coro.

El espacio diegético es en sí reducido, pero múltiple, guardando paralelismos en el diseño. Mediante una breve prolepsis se refiere la acción del calor y del viento.

El tiempo del relato se precisa en el "6 de enero" de 1822, desde la penumbra del nuevo día. Se lo detalla por el efecto lumínico hasta la hora de la primera misa, en que se incorpora el tiempo litúrgico de la celebración, con cita textual de la primera lectura (S. M. 2, 1-12), y simple referencia a que se ha iniciado la segunda, sin más. Ello obedece a que se despliega el tiempo del milagro o de la maravilla, desde que se "lee el relato de la Epifanía" (p. 249); éste se introduce a nivel del discurso mediante la explicación: "porque él, que nada oye, acaba de oír un rumor a sus espaldas" (p. 248), poco después de iniciado el oficio religioso.

Así resultan tres tiempos paralelos de distinta duración, entre los cuales, el primero contiene al segundo y ambos, al tercero, que está delimitado por el inicio de la audición y el salto del personaje al coro.

La diégesis de la realidad<sup>7</sup> objetiva incluye el oficio religioso que opera como gozne para entrar a la maravilla o realidad subjetiva que se desarrolla en cinco secuencias (ver el esquema sobre intertextualidad plástica) y concluye integrándose a la situación objetiva inicial.

La marcación litúrgica se anula a partir de la segunda lectura y el lector puede reconstruirla desde las fases de la maravilla. Así, nos permitimos hacer corresponder el ofertorio, con las ofrendas de los Magos y de los tejedores, la consagración, con la presentación del Niño por María e invitación a adorarlo, y la comunión, con el momento en que Cristóbal sube al pesebre, besa y adora al Niño.

La imagen privilegiada de la maravilla es María, madre, presentando a su Hijo y éste, el núcleo de la atención focalizada por Cristóbal: "todo ese mundo milagroso vibra y espeja en torno del Niño" (p. 250). Si lo relacionamos con la marcación litúrgica, resulta que así como Ella muestra a su hijo en el pesebre, el sacerdote eleva la hostia en el altar y la mirada e invitación de María Madre al solitario Cristóbal puede leerse como la calidez del regazo materno y su amorosa protección. La invitación opera como movilizador de la acción; allá abajo, la feligresía irá a recibir la comunión de Jesús sacramentado que se ofrece a sus hermanos, y allí arriba, Jesús en brazos de su madre se muestra a los hombres en la adoración de Belén. Y Cristóbal por el amor y por la fe entra en la dimensión estético-espiritual.

La simultaneidad temporal de lo litúrgico y de lo maravilloso transfiere al universo de los sentidos y de la belleza el misterio del espíritu y el mensaje del amor.

El narrador mantuvo la "diégèse"<sup>8</sup> en los distintos ámbitos pragmáticos (altar - pesebre / tapiz) empleando una multiplicidad

---

<sup>7</sup> ENRIQUE HORACIO GENE, *Pintura y realidad, Meditaciones en torno de algunos problemas vinculados al arte y los artistas*, Buenos Aires, Imago Mundi, 1991.

<sup>8</sup> Según nota del traductor "el término 'diégèse' significa para G. Genette el universo espacio-temporal en el que transcurre la historia narrada. No puede traducirse por "diégesis" que designa el modo de representación narrativa por oposición a "mimesis" que designa el modo dramático [...]. A falta de un término equivalente en español, mantenemos el tecnicismo francés", en GÉRARD GENETTE, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, p. 232.

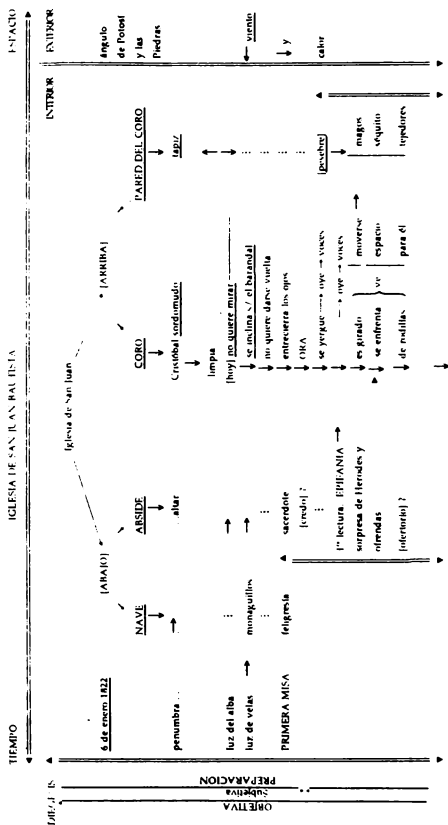
planimétrica y temporal enmarcadora de una diégesis que sin salirse de la realidad objetiva, expresa desde el mundo religioso otra realidad subjetiva y espiritual.

La expresión lingüística de ritmo medido, casi de crónica, es accesible a todo lector de habla hispana, por no tener modismos rioplatenses; y los párrafos largos se combinan con otros breves en una alternancia diegética y descriptiva.

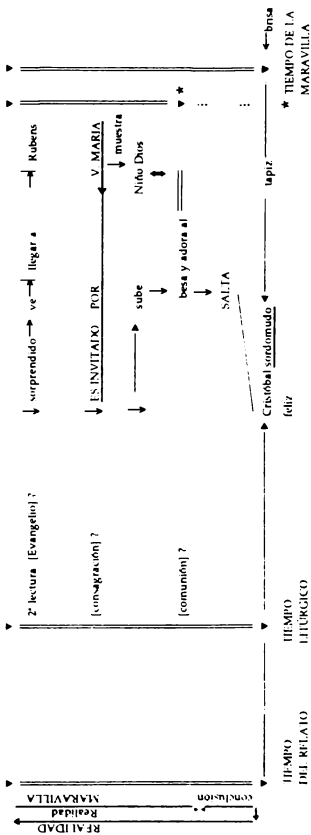


*Vista del templo de San Juan Bautista hacia el año 1880.  
En esta reproducción se observa el frente ya reformado,  
que posteriormente sufrió nuevas modificaciones, visibles  
en la actualidad.*

## Esquema del análisis



(continuación de la página anterior)

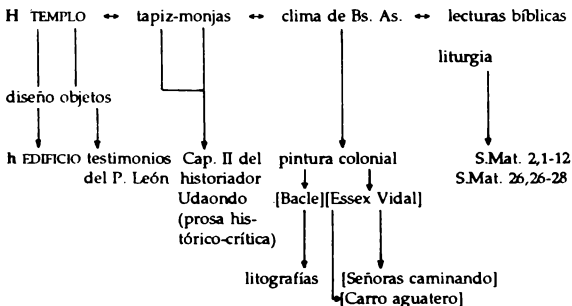


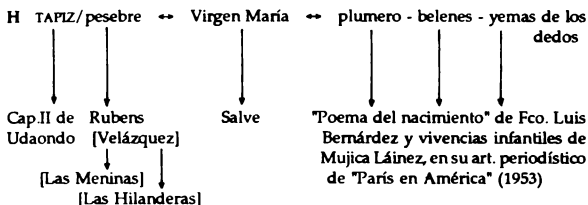
*La intertextualidad. Relación entre el hipertexto y el hipotexto*

El objetivo de nuestro análisis es demostrar cómo el cuento "La Adoración de los Reyes Magos" ha sido elaborado mediante un manejo consciente de intertextos de diversa naturaleza que juegan, unos en forma constante, y otros con intención esporádica, hasta homogeneizarse en la trama del relato.

La arquitectura del templo, el tapiz y su intertexto temático en la historia del arte, la liturgia, las vivencias personales vertidas con motivo de artículos periodísticos, y en especial, la descripción y datos históricos que aportó en su momento el historiador Enrique Udaondo, son los hipotextos presentes en la construcción del cuento.

Esquematzamos en el plano del hipertexto (H) los elementos intertextualizados y su correlación (↓) con el del hipotexto (h); mediante el indicador (↔) graficamos la continuidad diegética y la interrelación constructiva, las cuales sólo están en el plano del hipertexto.





### Los intertextos

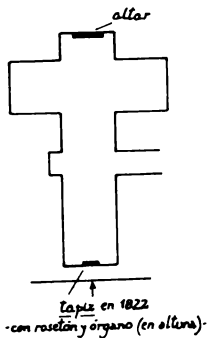
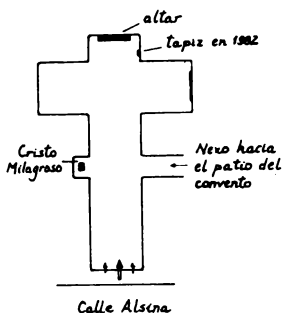
#### El espacio arquitectónico. Diseño y objetos del templo.

La iglesia de San Juan Bautista es un testimonio del pasado colonial de la ciudad de Buenos Aires, situada en Alsina 820, esquina Piedras, dentro del casco de la ciudad fundada por Juan de Garay, en 1580, a unos ochocientos metros de la Plaza Mayor, el Fuerte y la Catedral, y construida en 1797. Allí yacen los restos del único virrey sepultado en Buenos Aires: Pedro de Melo de Portugal y Villena. (V. en RICARDO MATA, *Precatálogo del Patrimonio Arquitectónico de la ciudad de Buenos Aires*, (inédito), 14-10-1981. Es un trabajo de investigación que se encuentra en la Soc. Central de Arquitectos; también en E. UDAONDO, *Antecedentes y descripción de una gran obra de arte en Buenos Aires*, Buenos Aires, Amorrortu, 1935).

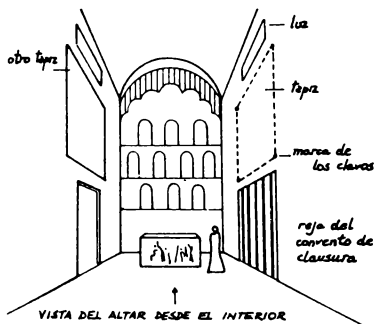
El diseño pertenece al arquitecto jesuita del siglo XVIII, Andrés Bianchi o Blanqui, quien junto a Juan Prémoli, es responsable de la mayoría de las iglesias de Buenos Aires; se dedicó a los templos y no a los conventos, atribuyéndosele la iglesia del Pilar (1724), Las Catalinas (1724), San Francisco (1726), La Merced (1750) y parte de San Telmo (1750); también intervino en la Catedral de Córdoba (V. MARIO BUSCHIAZZO, "Los primeros arquitectos en La Argentina", *Revista de Arquitectura*, N° 184, año XXII).

Como no existen planos, ni cortes o vistas del templo, los que

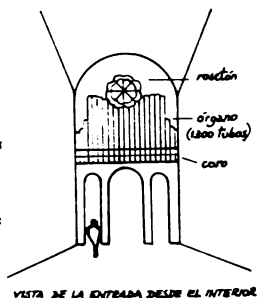
se presentan resultan de la visita *in situ*. El diseño consta de una planta en forma de cruz latina, bóveda de cañón corrido y una sola nave, con el altar en el ábside, y el coro en el extremo opuesto, en altura, próximo al rosetón sin vidrios -en la época- de la pared frontal. Se comunica por medio de un pasillo con el patio del convento de las clarisas o "capuchinas".



PLANTA DE LA IGLESIA DE SAN JUAN BAUTISTA  
CON DETALLE DE UBICACION DEL TAPIZ



VISTA DEL ALTAR DESDE EL INTERIOR



VISTA DE LA ENTRADA DESDE EL INTERIOR



M. M. Láinez intertextualiza esta obra arquitectónica citándola "La nave de la iglesia de San Juan Bautista yace en penumbra" (p. 247); "[el viento] Se revuelve en el ángulo de Potosí y Las Piedras y enloquece las mantillas de las devotas" (p. 248). La selección de los módulos "altar" y "coro" como espacios pragmáticos le permite y facilita paralelizar en el tiempo, la transustanciación según la liturgia, en el altar, con la transmaterialización según el arte, en el coro; además el coro es el módulo central del desarrollo narrativo y opera como antesala de la maravilla.

El templo actualmente tiene objetos con su propia historia; para alguno, algo misteriosa, y otros han desaparecido; pero la fiel memoria y buena disposición del culto sacerdote bayonense Padre León que oficia allí, nos ha permitido reconstruirlos y verificar los que M. M. Láinez, como ampliación diegética, enumera acumulativamente para resaltar el tapiz, que es la imagen fascinante focalizada, y en el que se detiene, suprimiendo las restantes (las itálicas obedecen a la relación con el cuento).

"El Nazareno es el Cristo con color morado, que carga una Cruz de que hoy existe una réplica protegida por un grueso vidrio; el original fue destruido en la quema de las iglesias de 1955 y quedó sólo la cabeza y los ojos de cristal no reventaron. Tiene su tradición: Este Nazareno pertenecía a una familia porteña y estaba arrumbado. Un día la sirvienta mulata oyó que el Cristo le decía "Llévame a la Iglesia de San Juan"; pasó el tiempo y otra vez: "Niña, que vas a morir, dile a tus amos que me lleven a San Juan". Ella lo contó a sus amos; a los pocos días ella moría y sus dueños trajeron el Cristo a la Iglesia".

De tantas cosas bellas y curiosas como exhibe el templo, ninguna le atrae y seduce como el tapiz de la Adoración de los Reyes; ni siquiera el Nazareno misterioso, ni el San Francisco de Asís de alas de plata, ni el Cristo que el Virrey Ceballos trajo de la Colonia del Sacramento y que el Viernes Santo dobla la cabeza, cuando el sacristán tira de un cordel, (M. M. Láinez, p. 247).

"El San Francisco de Asís con alas de plata existió, estaba a la izquierda del altar pero fue destruido en el 1955".

"El Cristo que el Virrey Cevallos trajo de la Colonia del Sacramento y que el Viernes Santo dobla la cabeza cuando el sacristán tira de un cordel; el día Viernes Santo le hacía bajar la cabeza cuando se leía el evangelio de la pasión de Cristo, pero se perdió todo rastro sobre El. Y con respecto a la casulla de la Virreyna podría ser, pero yo nada sé" (Padre León).

El capellán abre los brazos y relampaguea la casulla hecha con el traje de una Virreina, (M. M. Láinez, p. 248).

#### La prosa histórico-crítica

El tapiz<sup>9</sup> es el objeto de la realidad, motivo de un detallado estudio del

---

<sup>9</sup> Las citas corresponden a ENRIQUE UDAONDO, *Antecedentes y descripción de una gran obra de arte en Buenos Aires*, Buenos Aires, Amorrortu, 1935, pp. 9-20. Las itálicas son nuestras.

El tapiz "La Adoración de los Reyes" fue tejido por pedido de Felipe IV, en la Real Tapicería de Bruselas, según el cartón original de Rubens, cuando Flandes pertenecía a la corona española, en 1600. Ostenta las BB separadas por un escudete de Bruselas-Bramante, ignorándose más datos porque a fines del siglo XVII un incendio destruyó el archivo de tapices. Está forrado en lonilla, cosida en forma diagonal para sustentar el tejido. Estuvo expuesto en el Palacio de El Escorial hasta principios de 1800, en que Fernando VII lo regaló al gobernador de Filipinas y, ya en viaje, hacia 1818, un corsario argentino amparado en un decreto del Director Juan M. de Pueyrredón, apresó el buque y con la mercadería llegó a Buenos Aires; en pública subasta lo adquirió el canónigo Pedro P. Vidal y lo donó a las monjas clarisas quienes lo destinaron al templo contiguo a su convento -la iglesia de San Juan Bautista- hasta 1982, en que se mudaron a Moreno, Provincia de Buenos Aires, y lo descolgaron llevándose. Nada más se supo, a tal punto que en 1986, los Dres. Shenone, Ribera y la Profesora Susana Fabrici -docentes del Departamento de Historia del Arte (UBA)- ignoraban el paradero. Las clarisas, con motivo de la llegada del Papa Juan Pablo II a la Argentina (1982), lo

investigador Enrique Udaondo en *Antecedentes y descripción de una gran obra de arte en Buenos Aires* (1935). El sumario del cap. II informa:

I. El tapiz de San Juan: Epoca en que fué hecho. -II. Representa: La Adoración de los Reyes, tomado de un cuadro de Rubens. -III. Descripción de la escena del tapiz. -IV. Destinos que tuvo la tela. -V. Buque corsario argentino que apresó la gran obra de arte: Su venta como alfombra en la Aduana de Buenos Aires. -VI. Rasgos biográficos del canónigo Vidal, donante del tapiz.

M. M. Láinez encuentra en esta prosa histórica los conocimientos que distribuye en tres párrafos discontinuos. Luego de precisar el lugar y uso del tapiz: "El enorme lienzo cubre la ventana que abre sobre la calle de Potosí, y se extiende detrás del órgano al que protege del sol y de la lluvia" (p. 247), desarrolla en un solo párrafo, el primero, desde el origen hasta llegar a manos de las clarisas. Cada uno de los núcleos de este primer segmento se corresponde con la prosa de Udaondo, de la que altera el orden expositivo y a la que reduce, por

---

donaron al Episcopado Argentino, que encargó la cuarta restauración -las precedentes fueron en 1876, 1890 y 1935- a la especialista Patricia Lissa; la tarea demandó dos años. Desde 1987 este tapiz, que mide 5,25m. de alto por 7m. de largo, se luce sobre uno de los muros del salón comedor del edificio de la calle Suipacha 1034, sede de la Conferencia Episcopal Argentina (V. *El cronista*, Bs. As., 11-3-92), también, AICA, *Boletín de la Agencia Informativa Católica Argentina*, N° 1596, Año XXXII, 23-7-1987, pp. 18-20). Por cortesía del Pbro. Jorge Rodé, de la Arquidiócesis de Buenos Aires, hemos tenido oportunidad de apreciarlo. Es posible que M. M. Láinez no haya visto el tapiz y escribiera apoyado en la lectura de Udaondo porque el tono dominante es el ocre y apagada la gama de colores tanto del paisaje como de los personajes; parecería que una pátina de color verdoso pálido le quitara vitalidad, pese a que la línea clara y definida, aun en los detalles, delimita las figuras (UDAONDO, en *Antecedentes históricos de Nuestra Señora del Pilar de Monjas Clarisas*, Buenos Aires, Talleres Gráficos, 1949, cap. IV, afirma: "Esta significativa composición llena de luces y sombras adamasadas y tornasoladas, forma un conjunto muy hermoso", p. 61). Es de recordar que el Pbro. Dr. Pedro Pablo Vidal (1777-1848) fue un hombre culto y de actuación pública en Buenos Aires y Montevideo, con participación activa en los movimientos revolucionarios por la independencia de las colonias españolas. Amigo de confianza del Gral. San Martín, lo presentó a sus relaciones y lo respaldó económicamente. Diputado por Buenos Aires hasta 1834, en la época de Rosas debió emigrar a Montevideo, donde murió.

supresión masiva de contenidos supletorios y por versiones condensadas de los hechos.

### 1. Fecha de llegada del tapiz

Enrique Udaondo, Cap. II (fragmentos)

"... las mercaderías que traía la nave corsaria fueron vendidas en *pública subasta* en la Aduana de Buenos Aires, el año 1819, siendo rematado el tapiz por el canónigo doctor *Pedro Pablo Vidal*, personaje de gran figuración en su época, *quien adquirió* esta obra de arte, que fue vendida como una alfombra en la suma de 16 onzas de oro españolas "*peluconas*" cuyo equivalente en moneda actual es de \$ 1510 (oct. 1934)" p. 18.

"De sus gustos artísticos ha quedado en Bs. As. el valioso recuerdo del tapiz de San Juan, *adquirido por él y donado* al convento en las circunstancias que mencionamos" (p. 20).

### 2. Historia del tapiz

"Uno de los recursos desesperados de que echó mano nuestro país durante la guerra de la independencia nacional, fue el de armar buques corsarios para hostilizar en los mares a naves de bandera española" (p. 16).

M. M. Láinez (p. 248)

"Pronto *hará tres años* que el tapiz ocupa ese lugar, lo colgaron allí, entre el arrobado aspaviento de las capuchinas, cuando *lo obsequió don Pedro Pablo Vidal*, el canónigo *quien lo adquirió en pública almoneda por dieciséis onzas peluconas*".

*Técnica:* Reducción por resumen para individualizar el origen de la posesión, el donante y el beneficiario. La perífrasis temporal remite a 1819 porque el relato se data en 1822.

(p. 248) "Tiene el paño una historia romántica. *Se sabe que uno de los corsarios argentinos* que hostigaban a las *embarcaciones españolas* en aguas de Cádiz, lo tomó como presa bélica con el cargamento de una goleta adversaria".

"El doctor Pastor Obligado ha conseguido en su obra *Tradiciones de Buenos Aires*, cuarta serie, en 1898, que fue el comodoro Diego Chayter quien apresó esta obra de arte, el año 1818, con su buque *Vigilancia*, dato que no hemos podido confirmar en el Archivo mencionado, al revisar los libros de la Aduana de Buenos Aires, y en las revistas de las presas tomadas a los buques españoles, pues en las búsquedas que hicieron los empleados y el que esto escribe, no pudieron hallar el dato, debido quizá a que el apresamiento fue hecho por otro buque" (p. 17).

### 3. El tapiz, obsequio real

"Según la tradición, se dice que fue obsequiado por el rey Fernando VII al gobernador de Filipinas, en los primeros años del siglo anterior" (p. 15).

"El cartón original de este tapiz es una reproducción del cuadro del genial pintor flamenco Pedro Pablo Rubens (1577-1640) autor de telas célebres que se exhiben en los principales museos de Europa" (p. 12).

### 4. Destino final del tapiz

"Sólo sabemos que entre los años 1816 y 1822 ejerció el gobierno supremo del archipiélago don Mariano Fernández de Folgueras en clase de interino, pues ya había sido titular de 1806 a 1810, donde lo debió exhibir en el magnífico palacio de la Capitanía General "de orden Dórico" concluido en 1690. Manila, Capital de la isla de Luzón,

*Técnica:* Reducción por supresión masiva de la información supletoria y versión condensada del hecho.

(p. 248) "El señor Fernando VII enviaba el tapiz, tejido según un cartón de Rubens, a su gobernador de Filipinas, testimoniándole el real aprecio".

*Técnica:* Reducción a una sola oración por medio del empleo de la voz activa y la construcción verboidal. Se condensa la información.

(p. 248) "Quiso el destino que en vez de adornar el palacio de Manila viniera a Buenos Aires, al templo de las monjas de Santa Clara".

*Técnica:* Condensación por selección y resumen de la información con supresión casi masiva del párrafo.

era un centro importante de cultura y de comercio y ostentaba el título de "muy noble y leal ciudad" por su lealtad y servicios a la corona de España" (p. 15 y 16).

El segundo párrafo corresponde a la descripción del tapiz hipertextualizado en un pesebre animado. Las sucesivas oraciones tienen su correspondencia en la prosa de Udaondo, de la que se altera el orden expositivo porque en ésta se inicia con el Niño y la Virgen, y M. M. Láinez recién la referirá en el tercer párrafo. Tal desplazamiento expositivo obedece al propósito de focalizar la divina imagen despejada del entorno del plano precedente.

### 5. *El rey Gaspar*

"El anciano rey Gaspar está hincado y descubierto, y le besa el pie derecho al Niño. Viste una magnífica capa de armiño, cuyos pliegues están artísticamente ejecutados" (p. 14).

(p. 249) "Entonces en el paño se alza el Rey Mago que besaba los pies del Salvador y se hace a un lado, arrastrando el oleaje del manto de armiño".

*Técnica:* Amplificación por desenvolvimiento diegético y condensación descriptiva con metáfora.

### 6. *Los otros Magos*

"Detrás de éste se encuentra Melchor [...] El otro soberano era portador [...]". "Una de las figuras que más llama la atención, y aparece en primer término, es la del rey Melchor tocado con turbante con una gran pluma y cubierto con una capa granate de magníficas tonalidades, sostenida por un paje con turbante y que viste al estilo oriental. Detrás de este rey, en segundo plano, aparece de frente el espectador, el rey

(p. 249) "Le suceden en la adoración los otros Príncipes, el del bello manto rojo que sostiene un paje caudatorio y el Rey negro ataviado de azul".

*Técnica:* Condensación y selección de la información con adición cromática.

negro Baltasar, en actitud contemplativa, de turbante con ropas talaras, manto [...]" (p. 14).

### 7. Los Guerreros adoradores

"Próximo al rey de color está el esclavo sosteniendo de la brida a los *caballos*, uno de los cuales está encabritado". "Entre los personajes que han venido con la comitiva de los reyes, se ve un *guerrero de casco* con una gran pluma en la cimera, coraza y escudo, y a su alrededor aparecen otros personajes descubiertos, contemplando al Niño. Otros *guerreros empuñan las partesanas* (armas en uso en la época en que se ejecutó al tapiz, como también lo son los trajes)" (pp. 14-15).

### 8. El pesebre

"Detrás de San José, cubierto con una capa con abundantes pliegues, está el establo en que aparece el *buey*, ejemplar común de raza europea, aboyado, mirando hacia afuera, mientras que la *mula* figura comiendo el pasto y el *perro* ovejero está en actitud de ladrar a los de la caravana regia". "En el altillo se ve un juego de *arneses* para el ganado del establo, un par de *yugos* para los bueyes, *tiros* trenzados, una *cimera*, un *cinchón* y un *cesto redondo de mimbre*, destinado al pienso de los animales del pesebre" (p. 14).

(p. 249) "Oscilan las *picas* y *las partesanas*. Hierde la luz a los *yelmos* mitológicos entre el armonioso *caracolear* de los *caballos marciales*".

*Técnica:* Selección y supresión de información con empleo de figuras retóricas.

(p. 249) "Poco a poco el séquito se distribuye *detrás* de la Virgen María, allí donde la *mula*, el *buey* y el *perro* se acurrucan en medio de los *arneses* y las *cestas de mimbre*".

*Técnica:* Supresión de la figura de San José, del detalle de cada animal y del altillo; selección de los "arneses" del resto de los objetos, reemplazo de "cesto" o sea una "cesta grande" por una pluralidad de éstas.

El párrafo tercero, muy próximo al precedente, desarrolla una imagen de fondo del tapiz, transformando a los personajes, y con éstos incorpora la información sobre la confección del lienzo.

### 9. La Virgen y el Niño

"La figura central es la del Divino Infante, aureolada por rayos de luz, que se halla en el pesebre de Belén, sostenido por su Santísima Madre" (p. 14).

Así se inicia la descripción del tapiz.

(pp.249-50) "Delante del Niño, a quien los brazos maternos presentan, hay ahora un ancho espacio desnudo".

*Técnica:* Mantiene el motivo pero con trasposición pragmática del modo narrativo y léxica.

### 10. La caravana

"A la distancia, teniendo por fondo un horizonte claro, figura una caravana, y se ve un guerrero y a varios árabes con turbantes" (p. 15).

Así concluye la descripción del tapiz.

(p. 250) "Pero otras figuras avanzan por la izquierda, desde el horizonte donde se arremolina el polvo de las caravanas, y cuando se aproximan se ve que son hombres del pueblo, sencillos que visten a usanza remota".

*Técnica:* Ampliación metadieética con transformación de los personajes y del horizonte, y empleo de retórica expresiva.

### 11. Los tejedores flamencos

"Para la confección de un tapiz de esta naturaleza, el artista debió preparar un cartón pintado para modelo de los que habrían de ejecutarlo en seda cordóné, a la antigua, trenzado en seda y lana, como el de San Juan, con trama y cadena, bordado en trozos chicos unidos luego entre sí, que ofrecen efectos coloristas de extremada delicadeza, cuya técnica se ha perdido" (p. 11).

"Alguno trae una aguja en la mano; otro un pequeño telar; éste, lanas y sedas multicolores, aquel desenrosca un dibujo en el cual está el mismo paño de Bruselas diseñado prolijamente bajo una red de cuadrículadas divisiones".

*Técnica:* Reducción por selección de la información y ampliación diegética por enumeración.

Pero además el texto de Udaondo siguiendo la descripción del tapiz, le aporta los elementos que son narrativizados, desde la focalización que de ellos hace el protagonista del relato.



## 12. Elementos distintivos del tapiz y del protagonista

"[...] Melchor tocado con turbante con una gran pluma [...] paje con *turbante* [...] el rey negro Baltasar, en actitud contemplativa, de *turbante* [...] un guerrero de casco con una gran pluma [...] varios árabes con *turbantes* [...]. Entre los personajes que habían venido con la *comitiva* de los reyes [...] que viste al *estilo oriental*" (p. 15-16).

(p. 248) "No quiere darse vuelta porque el tapiz se estará moviendo y alrededor del Niño se agitarán los *turbantes* y las plumas de los *séquitos orientales*".

*Técnica:* Selección del vocabulario manteniendo la diégesis en una dinámica diegética diferente.

## 13. Las ofrendas

"Detrás de éste se encuentra Melchor, *portador de oro* en un pequeño *cofre*, como el más *preciado metal*. El otro soberano era *portador de incienso*, perfume muy en uso en los pueblos antiguos y de *mirra*, aroma considerado en la antigüedad como bálsamo muy precioso" (p. 14).

(p. 250) "Junto a la *mirra* y los *cofres* Rubens deja un pincel".

(p. 250) "Como no tiene otra ofrenda vacila y coloca su plumerillo al lado del pincel y de los *tesoros*".

*Técnica:* Selección de elementos con distribución conforme a las secuencias del texto.

## La pintura colonial [Bacle] [Essex Vidal]

M. M. Láinez emplea el viento como la causa externa que afecta al tapiz y además, con él, caracteriza el clima de Buenos Aires.

"Hay mucho viento en la calle. Es el viento quemante del verano y de la abrasada llanura. Se revuelve en el ángulo de Potosí y Las Piedras y enloquece las *mantillas de las devotas*. Mañana no descansarán los *aguateros* y las *lavanderas* descubrirán espejismos de incendio en el río cruel" (p. 248).

El efecto del viento alude a las litografías de Bacle<sup>10</sup> en las que el viento echa al suelo los sombreros de los varones y eleva a las jóvenes con sus peinetones enormes.

El otro artista colonial a considerar es Essex Vidal<sup>11</sup>, pintor de esta ciudad, que en "Señoras caminando" (1817) representa a las mujeres con sus mantillas yendo a la iglesia, y en "carro aguatero" (1818), a este típico vendedor porteño; en otros trabajos también hay aguateros y lavanderas.

El párrafo transcrito intertextualiza en una imagen dos hipertextos plásticos (los de Bacle y de Essex Vidal) y en un comentario proléptico continúa con otros de Essex Vidal.

*La pintura del Segundo Renacimiento. Rubens [Velázquez]*

Vamos a detenernos en la construcción de la etapa de la maravilla por la compleja, sutil y cuidadosa elaboración del hipertexto plástico.

M. M. Láinez desde la adoración de Belén, como architexto, emplea el tapiz de Rubens intertextualizándolo, a través de una transmaterialización y de una ampliación pragmática sucesiva.

La superficie del tapiz se corresponde con el espacio tridimensional del pesebre, seguido por la animación y el desenvolvimiento "diegético" de los presentes en este hipertexto plástico, dejando en un primer plano a la Virgen y al Niño.

Esta apoyatura se enriquece con la intervención metadieгética de los tejedores en un plano medio, y luego, de Rubens, en otro, próximo al observador, ya que ambos están implícitos en el proceso de elaboración del tapiz, aunque no en la escena que el tapiz representa. Por último, la introducción extradieгética del adolescente, en un primerísimo plano, adorando, completa la creación plástica que se corresponde con la secuencia final del relato.

---

<sup>10</sup> *Apud Historia General del Arte en la Argentina*, T. III, Bs. As. Academia Nacional de Bellas Artes.

<sup>11</sup> *Ibid.*

## Esquematisamos la distribución funcional de la maravilla:

| sec. | personajes   | origen del personaje                | distribución inicial        | acción                           | distribución final                         | Efecto final                  |
|------|--------------|-------------------------------------|-----------------------------|----------------------------------|--------------------------------------------|-------------------------------|
| 1a.  | Magos        | tapiz [diegético]                   | primer plano                | adoración                        | 2o. plano a la derecha detrás de la Virgen | primer plano despedido        |
| 2a.  | artesanos    | llegan del horizonte [metadiegtico] | último plano a la izquierda | avance al 1er. plano y adoración | 2o. plano a la derecha detrás de la Virgen |                               |
| 3a.  | Rubens       | aparece delante [metadiegtico]      | delante de todos. Exterior  | adoración                        | delante de todos a la derecha exterior     | nexo entre interior-/exterior |
| 4a.  | Virgen María | tapiz [diegético]                   | primer plano                | mirar                            | primer plano                               | invitación a Cristóbal        |
| 5a.  | Cristóbal    | [extradiegtico]                     | inferior exterior           | sube, adora y baja               | inferior exterior                          | integración a la maravilla    |

Quedan en un último plano el horizonte y el albergue, a los que se anteponen los artesanos, los Reyes Magos y su comitiva, y delante de éstos, están la Virgen y el Niño. La luz y los movimientos de los personajes -excepto la Sagrada Familia- de atrás hacia adelante y viceversa, determinan los tres planos en un espacio reducido.

Es el momento de analizar con más detenimiento los factores que pudieron haber determinado este proceso creativo.

Básicamente hubo una asociación de imágenes y de situaciones surgidas de la pintura de fines del s. XVI y principios del s. XVII. El pintor ante su obra de caballete, vuelto hacia el ignoto espectador, como nexa entre su obra y el público; intermediario de un proceso de comunicación estética con mucho de elocuencia retórica: Rubens en sus autorretratos, Velázquez en "Las Meninas".

Si bien la figura de Rubens es un *remake*<sup>12</sup> por selección de rasgos de autorretratos del pintor flamenco, su apostura y el pincel aluden al Velázquez de "Las Meninas", que transmotivado en Rubens, mira al sordomudo y lo ayuda a estar con los otros en el espacio del arte. Resulta así, por traslocalización selectiva y parcial que Rubens es a Velázquez, lo que Cristóbal es al grupo femenino del pintor plano de "Las Meninas".

Además, consideremos que Rubens es el autor del cartón del tapiz de la Adoración colgado en la iglesia de San Juan, y Velázquez es el pintor del tapiz de tema mitológico que pende sobre el plano de fondo en "Las Hilanderas". Estas mujeres con sus ruecas e hilos confeccionan en el primer plano lo expuesto en el segundo; y los tejedores flamencos llegados al Niño, muestran y ofrecen, en ese mismo plano, el tapiz tejido por ellos según el dibujo de Rubens que llevan también y sus instrumentos de trabajo. Y si bien hay una transformación total del motivo del tapiz, los operarios y el espacio, se respetan los módulos de la composición de modo que, lo mitológico pagano es a lo religioso cristiano, como las hilanderas son a los tejedores en una semejanza laboral, "diegética" en Velázquez y "metadieética" en M. M. Láinez.

El narrador, además, a la manera velazqueña compone planimétricamente espacios, en sí reducidos, y los amplía por medio de la luz y del movimiento.

---

<sup>12</sup> "Rubens par lui-même" (Galerie des offices, Florence) y "Rubens vieux" (Musée de Vienne), en JOSÉ PIJOAN, *Summa Artis*, V. XV, "El arte del renacimiento en el norte y en el centro de Europa", Madrid, Espasa-Calpe, 1957.

Los Evangelios y la plegaria "Salve".

Se citan las lecturas litúrgicas del 6 de enero. Ambas corresponden a San Mateo; la primera Cap. 2, Vers. 1-12, y la segunda Cap. 26, Vers. 26-28.

San Mateo en el Cap. 2, 1-12 relata el nacimiento de Jesús y la llegada de los Magos a Jerusalén para adorarlo, lo que causa la exaltación de Herodes, quien convoca a sus sabios que le certifican, con los libros sagrados, los hechos; la adoración de los Reyes Magos y su regreso por otro camino, advertidos en sueños del daño que les ha preparado el rey.

El narrador da a la primera lectura un tratamiento secuencial, alternándola con la preparación de la etapa de la maravilla.

Así dice: "Lee el relato de la Epifanía" (p. 249) y sigue con el desarrollo de la percepción de los sonidos, por primera vez, del personaje. De los versículos, selecciona la sorpresa de Herodes porque el asombro es el rasgo en común con el sordomudo: "A lo lejos el oficiante refiere la sorpresa de Herodes ante la llegada de los Magos que guiaba la estrella divina" (p. 249), fragmenta el versículo 11 -que transcribimos completo y del que subrayamos la cita- "*et intrantes domum invenerunt fuerunt cum Maria, matre eius et providentes adoraverunt eum, et apertis thesauris suis, obtulerunt ei munera aurum, thus et myrram*", porque la ofrenda es un móvil para Cristóbal, durante la maravilla: "Como no tiene otra ofrenda, vacila y coloca su plumerillo al lado del pincel y de los tesoros" (p. 251).

De la segunda lectura se cercena todo el contenido y opera como último indicador de lo litúrgico: "En el altar, el sacerdote reza el segundo Evangelio" (p. 250).

La plegaria "Salve" es un rezo a la Virgen y el fragmento -las itálicas son nuestras -[...] "*Señora y abogada nuestra, vuelve a nosotros tus ojos misericordiosos y después de este destierro, muéstranos a Jesús, fruto bendito de tu vientre*" [...], se transforma en: "Entonces la Madre se vuelve hacia el azorado mozuelo y hace un imperceptible ademán, como invitándole a sumarse a quienes rinden culto a quien nació en Belén" (p. 251), por trasmodalización del enunciado imperativo rogatorio, en un indicativo presente descriptivo.

## Artículo periodístico del autor.

Los datos sobre el retablo móvil, el plumero y la sensación táctil figuran en un extenso artículo periodístico publicado en *París de América* (dic. 1953), en el que M. M. Láinez se explaya sobre su gusto por los belenes e incluye el poema "El nacimiento" del poeta argentino Francisco Luis Bernárdez (1910-1981).

## Prosa periodística

[...] "Yo no sé si *mi amor a los Nacimientos*, a los belenes, procede de las genes eclesiásticas, que de un siglo y medio a esta parte hubo en mi familia, de esos curas, de esos frailes a quienes evoco en sus iglesitas y en sus conventos, en los lustros que antecedieron a nuestra independencia y en la era tréfica de Rosas *pasando el plumero* sobre las figurillas de barro y refrescando los ropajes de santos y caravanas cuando la Navidad se aproximaba. También se me ocurre que *mi inclinación a la milagrería de los belenes* se vincula con esa *tendencia que desde niño* me ha arrastrado a conmoverme ante la *misteriosa gracia imaginera*, ante aquello que, brotado de honda raíz popular, se expresa en estampas simples, coloridas y directas, que hablan al espíritu con un lenguaje de anti-guas resonancias y que le "muestran" sencillamente, lo que el espíritu añora. Por eso cada vez que voy al Museo de Luján, *donde más me detengo* es en el espléndido "Panorama de Belén" a cuya formación don Orgando Pirán consagró parte de su vida. Ahí frente a seiscientas figuras que pueblan con un *inaudible rumor* y su in-

## Cuento

a) "Hace buen rato que el pequeño sordomudo anda con sus trapos y su *plumero* entre las maderas del órgano. A sus pies, la nave de la *iglesia* de San Juan Bautista yace en penumbra" (p. 247).

b) "De tantas cosas bellas y curiosas como exhibe el templo, ninguna le atrae y seduce como el tapiz de la Adoración de los Reyes, ni siquiera el Nazareno [...] ni el San Francisco de Asís de alas de plata, ni el Cristo [...]" (p. 247).

c) "Son *unas voces, unos cuchicheos*, desatados a sus espaldas (p. 249).

Entonces en el paño se alza el Rey mago que besaba los pies del Salvador y se hace a un lado, arrastrando el oleaje del manto de armiño. Le suceden en la adoración los otros Príncipes, el del bello manto rojo que sostiene un paje caudatorio, y el Rey negro ataviado de azul. Oscilan las picas y las artesanas. Hiere la luz a los yelmos mitológicos entre el armonioso caracolear de los caballos marciales. Poco a poco el séquito se distribuye detrás de la Virgen María, allí

móvil ajetreo al paisaje bíblico de Jerusalén, frente al Palacio de Herodes y las murallas y el establo, soy feliz, porque para mí, como en los viejos relojes musicales *la escena infinita se pone en marcha* y los pastores se acercan al Niño y los reyes lo adoran" [...]"

donde la mula, el buey y el perro se acurrucan en medio de los arneses y las cestas de mimbre. Y Cristóbal está de hinojos escuchando esas voces delgadas que son como subterránea música (p. 249).

La prosa periodística testimonia el factor psíquico en la fantasía estética, verificándose la intertextualización de las vivencias y de la sensibilidad del mismo narrador, en el personaje.

Soneto "El nacimiento"

El nacimiento es la fiesta pura,  
blanca, verde, celeste, oro, bermeja;  
en que uno compra un regalo viejo;  
éste, un monte; aquél, una llanura.

Obra infantil, remedo miniatura,  
que sólo goce entre los dedos deja,  
y que evocada hoy, en la edad vieja,  
en ébano las canas transfigura.

Desamparo en José; sueño en María  
sombra en la mula y en el buey, cle-  
[mencia  
la paja tibia; si la nieve, fría.

Y en lo alto, la estrella y su existencia;  
la estrella que era, como todo guía  
conocimiento, luces y paciencia.

Fco. Luis Bernárdez

El cuento acaba:

"Se acaricia *las yemas* y la boca. Quisiera contar lo que ha vivido, pero no le obedece la lengua. Ha regresado a su amurallada soledad donde el asombro se levanta como una lámpara deslumbrante que *transforma* todo para siempre" (p. 251).

Importa señalar el hecho de que Manuel Mujica Láinez a través de la cita del poema de su contemporáneo, el poeta Francisco Luis Bernárdez, se identifica con este autor tanto en la valoración infantil del pesebre como en su efecto transfigurador en el tiempo.

Y si relacionamos los dos hipotextos, la prosa y la poesía, desde el *animus* de Manuel Mujica Láinez, la elección del tapiz "La Adoración de los Reyes" de Rubens, tiene una motivación profunda que procede de su actitud, desde niño, frente al retablo; y si seguimos la semejanza de conductas con su personaje, a él -integrante de la prestigiosa y culta sociedad porteña tradicional, maestro de la conversación, amante de la belleza y de la comodidad en "El Paraíso", su casa de Cruz Chica. Allí, en la Provincia de Córdoba, el 22 de Abril de 1984, a los 74 años murió, rodeado por su amada esposa, Ana de Alvear, su médico, el cura y unos pocos- nos permitimos identificarlo con el sordomudo Cristóbal, incomprendido y solitario en la austera iglesia del Buenos Aires colonial.

El, como su personaje, dejan provisoriamente su diégèse y se introducen en otra, que materializa el origen del mensaje cristiano<sup>13</sup>, centrándolo en el amor a Dios y en la ofrenda de la tarea cotidiana.

#### *El tapiz verbal*

La elaboración estructural compleja y pluridimensional revela una exquisita habilidad en el manejo de la técnica diegética.

Manuel Mujica Láinez se permite a la manera del tejedor flamenco, en una prosa barroca, producir su propia textura combinando hilos y matices, en un diseño original.

---

<sup>13</sup> Nos queda una breve referencia al título del cuento "La Adoración de los Reyes Magos", porque establece una relación paratextual con el del tapiz de Rubens: "La Adoración de los Reyes" y el agregado "Magos" remite al architexto bíblico.



## TEXTUALIZACION DE LA MONTAÑA ANDINA EN POEMAS DE LUGONES, GÜIRALDES Y RAMPONI

Gloria Videla de Rivero  
*Universidad Nacional de Cuyo*  
CONICET

**M**e propongo en el presente estudio examinar tres poemas que hacen referencia explícita o implícita a la Cordillera de los Andes<sup>1</sup>, con la esperanza de contribuir a iluminar zonas de nuestra geografía literaria, aún no suficientemente exploradas. Grandes escritores nacidos en Buenos Aires han simbolizado el alma argentina en el hombre y paisaje predominantemente pampeano o en los motivos urbanos de la Capital argentina (Güiraldes, Borges entre muchos otros). Hablamos de predominio, no de exclusividad, ya que

---

<sup>1</sup> La imponente cordillera de los Andes, atraviesa a lo largo de unos 8.000 km. el costado oeste de América del Sur como columna vertebral, desde el mar de las Antillas hasta Tierra del Fuego, con altísimas cumbres, entre las que se destacan el Chimborazo (6.310 m) en Ecuador y el Aconcagua (6.959 m) cerca de la frontera argentino-chilena.

Los Andes se subdividen, de sur a norte, en *Andes Fueguinos, Andes Patagónicos, Andes Argentino-chilenos, Andes Bolivianos, Andes Peruanos, Andes Ecuatorianos, Andes Colombianos* y *Andes Venezolanos*.

La cadena andina está formada por sedimentos de la era cuaternaria. Dada su gran extensión, ofrece contrastes paisajísticos y climáticos. El elevado índice de precipitaciones en el sur, permite una tupida vegetación de pinos, hayas y helechos. En el centro el paisaje es árido, salvo en los valles cultivados por regadío. Hacia el norte el clima se hace tropical, cálido y húmedo, si bien hay nieves perpetuas, a partir de los 4.000 m. Hay importante actividad volcánica y el subsuelo es rico en minerales (oro, plata, cobre, platino). Entre las cadenas de montañas separadas por quebradas, se extienden los altiplanos, páramos y punas, algunos de ellos sede de las antiguas civilizaciones indígenas.

nuestro territorio literario se completa con la focalización de otras regiones argentinas (por ejemplo, Horacio Quiroga incorpora a la literatura con extraordinaria fuerza, el Noreste).

Si bien las configuraciones textuales de la vasta geografía y compleja idiosincrasia argentina existentes son variadas, no siempre han recibido esa segunda vida que les confiere la crítica literaria. Esta aporta, entre otras valiosas funciones, el descubrimiento de relaciones de alguna índole (epocales, temáticas, etc.), que permiten estructurar con un sentido coherente un *corpus* complejo de textos. En este caso, trataré de contribuir al diseño, a partir de tres poemas diferentes, de una geografía poética que ilumine con luz pareja la complejidad del país "único y todo", pero pleno de matices en cada una de sus regiones.

Postulamos la existencia de una variante andina de la literatura argentina, que podría tal vez integrarse en una variante andina sudamericana, si se completara esta focalización con la de los productos literarios de otros países del subcontinente. A ambos costados de la extensa cordillera, de Norte a Sur, ha ido surgiendo una literatura que lleva su impronta, con ciertas constantes que permiten hablar de una *cultura andina*, y con múltiples matices, que surgen de los diversos condicionamientos geográficos, paisajísticos, socio-económicos, históricos y de los talentos individuales con que cada escritor ha captado y expresado estas realidades.

Focalizaré en mi estudio tres poemas argentinos que coinciden en tener como referente la misma zona cordillerana mendocina, en las inmediaciones de la actual ruta a Chile (que pasa por Las Cuevas), de la ruta sanmartiniana, del recorrido del río Mendoza, que nace de los deshielos del Aconcagua con el nombre de Las Cuevas y riega las llanuras hacia el este.

Los poemas son "A los Andes", de Leopoldo Lugones, "Aconcagua", de Ricardo Güiraldes y "Piedra infinita", de Jorge Enrique Ramponi. Mi enfoque será, sobre todo, interpretativo, con algunas referencias contextuales que permitan una mejor comprensión y valoración de los textos. En ellos veremos el juego entre descripción y simbolización, con diversos grados y procesos, según los autores.

La oda "A los Andes" de Leopoldo Lugones.

Fue incluida por Leopoldo Lugones (1874-1938) en su libro *Odas seculares* (1910). Es éste el cuarto libro poético publicado por el autor, después de *Las montañas del oro* (1897), *Los crepúsculos del jardín* (1905) y *Lunario sentimental* (1909). La influencia de los poetas franceses, desde Victor Hugo a Laforgue, había predominado en los primeros libros, el posromanticismo, el simbolismo, el modernismo y las búsquedas expresivas del posmodernismo, se habían ido plasmando en ellos.

Con las *Odas seculares*, Lugones inicia un camino poético de retorno a sus raíces patrias (que ya se había expresado en la prosa narrativa de *La guerra gaucha* en 1905). El libro se inscribe, por su tono, tema y espíritu, en la atmósfera celebratoria del Centenario del primer gobierno patrio. La Argentina era para esta época un gran país y era, además, una gran esperanza. Lugones elige la dignidad clásica de la oda para celebrar el importante aniversario. El libro -cuyo eje vertebrador es el canto a la Argentina- se estructura con equilibrio también clásico: diez poemas, agrupados en tres núcleos de tres odas cada uno y un poema introductorio.

En el primer núcleo se canta a "Las cosas útiles y magníficas": "Al Plata", "A los Andes" y "A los ganados y las mieses". En el segundo se exaltan las ciudades ("A Buenos Aires", "A Montevideo", "A Tucumán"), en el tercero se celebran los hombres ("A los gauchos", "Granaderos a caballo", "Los próceres"). Una oda introductoria, "A la Patria", marca el rumbo poético y el tono emocional de todo el poemario:

Patria, digo, y los versos de la oda  
Como aclamantes brazos paralelos,  
Te levantan Ilustre, Unica y Toda  
En unanimidad de almas y cielo...<sup>2</sup>

La oda "A los Andes" se inserta pues en el primer grupo de

---

<sup>2</sup> Extraigo esta cita y las de la oda "A los Andes" de las *Obras poéticas completas* de L. LUGONES, 3ª ed., Madrid, Aguilar, 1959.

poemas que se dedican a la naturaleza americana, a su magnificencia y utilidad y participa del tono general de exaltación y elogio.

El poema se estructura en seis estrofas con desigual número de versos, pero unificados por la elegancia serena del endecasílabo y la rima asonante que se mantiene en toda la oda:

Moles perpetuas en que a sangre y fuego  
 Nuestra gente labró su mejor página:  
 Sois la pared fundamental que encumbra,  
 Como alta viga la honra de la raza.  
 Cuéntela el pico matinal en donde  
 Sacude el viento sus glaciales sábanas,  
 Y el vuelo de sus cóndores filiales  
 Déle expansiones de palabra alada,  
 Dilatando con párrafos enormes,  
 Hasta el sol una sombra de montaña.

El paisaje captado en la primera estrofa no es solamente el de la grandiosa reliquia geológica, el de las inmensas moles de piedra, es -ante todo- paisaje histórico, paisaje-marco de la epopeya independentista. El cruce de los Andes realizado por el ejército sanmartiniano ha transformado el paisaje, enriqueciéndolo con el significado de la proeza humana. Su grandiosidad es equiparable a la de aquellos hombres que aceptaron su desafío y vencieron su dificultad:

Graves y un poco torvas como ellas  
 Serían ciertamente aquellas almas  
 De los héroes que un día las domaron  
 A posesivo paso de batallas.

En la primera larga estrofa del poema (veintidós versos) se amalgaman, pues, el canto a las cumbres y a los héroes; a las cosas y a las personas "magníficas", que constituyen el referente del primer núcleo semántico del poema.

La segunda estrofa, en la que se sigue elogiando el paisaje, marca una transición hacia el segundo núcleo semántico. En él se canta a las "cosas útiles" y al hombre trabajador cotidiano, que hace la Patria

en el anónimo trabajo de cada día.

El yo lírico continúa utilizando el recurso poético del apóstrofe: se dirige a la montaña y la personifica implícita o explícitamente, con metáforas enaltecedoras que la elevan al rango de la realeza.

El azur y el armiño de los reyes  
Echan su pompa sobre vuestra espalda.  
Con grandes brazos de peñasco y leña  
Manejáis los raudales de las aguas...

Introducido así el motivo de las aguas cordilleranas, fruto de los deshielos de las nieves (que se metaforizan en "el armiño de los reyes"), insinuado poéticamente el curso de los impetuosos ríos cordilleranos, el poeta introduce, en la estrofa siguiente, el motivo del cultivo de la vid y de su posterior transformación en vino:

Extiende a vuestros pies manta de pámpanos  
La honestidad robusta de la parra  
Que a la cuerda Mendoza civiliza,  
Y como tosca vena que resalta  
A flor de piel la calidad interna,  
Líquido fuego de volcanes sangra,  
En el vino genial que el alma ilustra  
Con su llama ligera y aromática.

Con hipérbatos de reminiscencias clásicas, la palabra poética describe los viñedos, amalgamando la metáfora (manta) con la sinécdoque (pámpanos) que nombra el todo por la parte. Su producto final, el vino, es metaforizado con un logrado verso: "líquido fuego de volcanes sangra". Este verso sintetiza poéticamente, con pocas imágenes, una pluralidad de significados: el largo proceso que va desde la nieve montañosa, su deshielo, la formación del río, el cultivo y el riego, la elaboración del vino, la calidez que éste produce en quien lo bebe... Las imágenes sugieren una múltiple asociación con la cálida lava volcánica, con la sangre nutricia y vital, con la "llama ligera y aromática", que alegra el corazón y acompaña la amistad. El vino es celebrado como noble porque hay detrás de él un largo y noble

proceso de la naturaleza -en este caso andina- y del trabajo del hombre, del cual es la final manifestación ("... vena que resalta / A flor de piel la calidad interna").

Las dos siguientes estrofas constituyen un nuevo núcleo poético que agrega pocos elementos a los que hasta aquí se han configurado, más bien expresan una síntesis de la grandiosidad paisajística, del recuerdo heroico y del trabajo del hombre a partir del agua fecundante. Son, pues, estrofas de confluencia de las líneas semánticas principales que estructuran el poema: la historia gloriosa ("vuestro pecho arraigado de laureles"), la naturaleza geológica ("en venas de metal su temple exalta"), la naturaleza vegetal, en la que ya ha intervenido el esfuerzo humano ("Si un sobrio paño de ciprés os viste / Os abanicen voluptuosas palmas"). Se insiste también en la transformación de las nieves en fecundante riego ("Vuestros hielos magníficos anuncian / El colosal palacio de las aguas, / Que triste espera el arenal distante / Donde el hombre ha arraigado su esperanza...").

Los Andes son vistos, al final de este tercer núcleo, como un monumento celebratorio del esfuerzo humano, sobre todo del titánico cruce sanmartiniano, pero también del heroico esfuerzo cotidiano de lucha contra la aridez del desierto. Los montes se visualizan como un conjunto de toscas estatuas celebratorias:

La crispación nudosa de un esfuerzo  
 Parece perpetuarse en vuestra masa  
 Ejército inmortal que petrifica  
 En falange de bárbaras estatuas  
 Aquellos inmortales cuya efigie  
 Con tal excelsitud los montes tallan.

Hasta aquí el yo lírico se dirige a la montaña personificada como un grandioso receptor del mensaje. Se trata de un interlocutor figurado, que esconde en realidad al lector -verdadero receptor implícito- a quien se pretende hacer partícipe de la celebración y del amor "a las cosas útiles y magníficas" de la Argentina. En la última estrofa hay un cambio: el receptor implícito pasa a un primer plano. El yo lírico se dirige a él, no ya en forma oblicua sino directamente,

mediante una exhortación a educar a las futuras generaciones dándoles la oportunidad de tomar contacto con la naturaleza andina:

Llevaldes a los niños que los vean,  
Haced que se ennoblezcan de montañas.  
Yo que soy montañés sé lo que vale  
La amistad de la piedra para el alma.  
.....  
Abre en la libertad de su belleza  
Ojos mejores para ver la patria.

Aflora así una intención subyacente en todas las *Odas Seculares*: la de enseñar a ver para enseñar a amar, la de enseñar a amar para enseñar a servir a aquélla a quien se canta: la Patria: "A mis hermanos en tu amor la entrego..." (oda "A la Patria").

"Aconcagua" de Ricardo Güiraldes.

Este poema pertenece a *El cencerro de cristal* (1915) de Ricardo Güiraldes (1886-1927), libro que se inscribe en el posmodernismo argentino, por su afán desretorizante, por su búsqueda de concisión expresiva, por la experimentación metafórica que -unida a prácticas textuales simultaneístas- le confiere acentuados caracteres prevanguardistas. En el libro -que prefigura toda la obra posterior de Güiraldes- están latentes varias de sus constantes: el sentimiento de la tierra (sobre todo de la pampa), el afán viajero, el deseo de trascendencia metafísica, un marcado espiritualismo.

*El cencerro de cristal* y *Cuentos de muerte y de sangre* son los primeros libros publicados -simultáneamente- por Güiraldes. El mismo anuncia las lecturas que realizaba por la época de gestación de *El cencerro...*: Laforgue, Tristán Corbière, Mallarmé, Flaubert<sup>3</sup>. La obra de este último le sugirió el cultivo del poema en prosa, que convenía a su talante literario. Güiraldes desdibujó casi siempre los límites entre

---

<sup>3</sup> Cf. RICARDO GÜIRALDES, "A modo de autobiografía; Proyecto de carta, para Guillermo de Torre", en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1985, pp. 30-31.

prosa y poesía: su actitud básica fue fundamentalmente intuitiva y lírica. Predominó en él una captación emocional de las realidades que lo llevó -en las soluciones técnicas de sus necesidades expresivas- a fluctuar entre el poema en prosa, la prosa lírica, la alternancia de prosa y verso o el versículo.

*El cencerro de cristal* se estructura en cinco partes: "Camperas", "Plegarias astrales", "Viaje", "Ciudadanas" y "Realidades de ultramundo". El poema que analizaré se inserta en la tercera parte ("Viaje"), en la cual reúne las impresiones de sus diversos desplazamientos y define el sentido profundo que tienen para él: "Beber lo que viene. / Tener alma de proa" ("Viajar").

Los seis poemas que constituyen este apartado aparecen datados entre 1912 y 1914, con técnicas literarias simultaneístas que he analizado en otra parte<sup>4</sup>. Al pie del texto "Aconcagua" se especifica: Mendoza, 1913.

Como en el poema comentado de Lugones, el yo lírico elige la forma vocativa, se dirige al monte. Pero ha cambiado sustancialmente el modo de relación entre el yo y el tú. El yo indaga al gran monte, trata de definir su más profunda esencia, su significación metafísica. No despliega un gran fresco con caracteres plásticos para que otros lo vean, como hace Lugones. El poema de Güiraldes es -a pesar de su carácter descriptivo- mucho más intimista. Si bien va asediando con la palabra al monte para definirlo, se trata de un diálogo entre una interioridad (la del yo lírico) y un objeto simbólico del cual emanan significados que interpelan, que conmueven al contemplador, incitándolo a descifrar su mensaje mudo.

#### *Aconcagua*

Cima. Altura. Cono tendencioso, que escapas de la tierra hacia la coronación rala de aires eternos.

Aspiración a lo perfecto.

Gran tranquilo. Eterno mojón de cataclismo, cernido de nubes que lloran en tus flancos pétreos, desflecando sobre tu dureza la impotencia blanduzca de sus velámenes, esclavos del

---

<sup>4</sup> Cf. GLORIA VIDELA DE RIVERO, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, UNC, 1990, I, pp. 60-67.



viento.

Indiferente.

Caótica cristalización.

Rezo de Piedra.

Véngame tu firmeza incommovible. Dios del silencio.

Dios de aspiraciones hacia la perfección sideral.

¡Oh! tú que escapas a la tierra.

Impulso en catalepsia.

Borbotón solidificado.

Serenidad, hecha materia, que duermes al través de los siglos, imperturbablemente.

Vuelo en letargo.

Véngame tu estabilidad perenne, oh pacificador inerte; dame tu sopor inmutable y la paz de tu quietismo de esfinge geológica.

¡Aconcagua!<sup>5</sup>

El indagador va nombrando al monte con sucesivos sustantivos, o sustantivos adjetivados, oraciones nominales u oraciones subordinadas adjetivas, que definen su gran altura, su bipolaridad entre la tierra y el cielo, su tendencia al vuelo y a la perfección, su serenidad imperturbable, su indiferencia ante lo transitorio o circunstancial.

Distinguímos en el poema dos momentos. El primero, exclusivamente nombrador, descriptivo y definidor, reflexivo, que intenta interpretar la realidad enigmática. Este núcleo culmina con el verso: "Rezo de piedra". Si bien predominan en estas imágenes los significados referentes a la altura física y espiritual y las sensaciones de tranquilidad y eternidad o tiempo detenido, hay cierta bipolaridad (lo bajo que tiende a lo alto, lo imperfecto que aspira a lo perfecto...). Se insinúa también un pasado ancestral: el de los cataclismos terrestres que dieron origen a las montañas, el del desorden que generó el actual orden ("Eterno mojón del cataclismo", "Caótica cristalización"). La permanencia pétreo es resaltada en contraste con la fugacidad de las nubes, esclavas del viento y símbolos de lo mutable y pasajero.

---

<sup>5</sup> En *El cencerro de cristal*, *Obras completas*, ed. cit., pp. 55-56.

En el segundo momento del poema se intensifica el matiz dialógico, pues se introduce la invocación del yo lírico a un monte ya deificado, con oraciones exhortativas, propias de la plegaria:

Véngame tu firmeza incommovible. Dios del silencio.  
Dios de aspiraciones hacia la perfección sideral.

.....  
Véngame tu estabilidad perenne...  
¡Aconcagua!

El poema continúa con sus definiciones ("Borbotón solidificado", "vuelo en letargo"...), valiéndose de las imágenes oximorónicas que plasman las contrastantes sensaciones de movimiento y quietud.

El monte es por momentos el otro con quien se dialoga, el que sirve de ejemplo, el que ya hizo un proceso geológico que hoy es paradigmático: del caos al orden, de lo bajo a lo alto, del tiempo a la eternidad, del movimiento a la quietud. Este devenir es símbolo de lo que ya está incoado en el yo lírico, en todo hombre.

La forma y tono de imprecación religiosa que adquiere el poema en su segundo núcleo, confiere a todas las imágenes que nombran al monte connotación de letanías. Así, todo el poema se transforma en una oración a un elemento de naturaleza geológica que se convierte en símbolo de profundas apetencias espirituales. Las imágenes son a la vez descriptivas de un monte andino particular y simbólico de tendencias universales.

Ya en este poema juvenil se insinúa el poeta místico, cuya conducta estética está inspirada por profundas razones del alma:

Todo induce a creer que Güiraldes emprendió el áspero camino de las letras obedeciendo a un impulso realmente espiritual, y que cumplió su viaje artístico no tanto para complacerse cuanto para expresarse o, si se prefiere, para realizarse...<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Cf. FRANCISCO LUIS BERNARDEZ, "Prólogo" en *Obras completas* de Ricardo Güiraldes, ed. cit., p.21.

"Toda mi vida no ha sido más que un largo cencerro de cristal", afirmó Güiraldes. Estas tendencias espiritualistas que se manifiestan poéticamente en el joven Güiraldes se canalizarán más tarde, después de su contacto con *Los grandes iniciados* de Schuré, en un espiritualismo de fuerte impregnación orientalista. Parte de la obra de este signo se publicará póstumamente (*Poemas místicos, El sendero...*).

Güiraldes, habitualmente asociado a la literatura de óptica pampeana, nos ofrece, sin embargo, una mirada a lo andino, focalizado en el "Aconcagua". Su experiencia cordillerana se textualizará nuevamente en *Xaimaca*<sup>7</sup>, narración lírica publicada en 1923, que reelabora las notas de un viaje realizado en 1916-1917 con su mujer (Adelina del Carril) y un matrimonio amigo, desde Buenos Aires a Chile y desde allí hasta las Antillas.

El viaje se realiza -según la versión novelada- en el tren *Trasandino*. El fragmento nos muestra semejanzas y diferencias con respecto a la primera percepción de lo andino. El narrador se conmueve ante la magnitud de la montaña, que no se puede verbalizar ("sería como querer dar cabida al sol en mi saco de ropa"). Se reitera el recuerdo del proceso geológico ("otrota levantada... por innombrable fuerza..."), se percibe, como en la anterior experiencia, "un mareo místico", pero en este texto la montaña tiene también algunas connotaciones negativas: "el horizonte montañoso se nos viene encima, en azulada amenaza de avalancha"; la contemplación se expresa por exclamaciones "que sólo delatan terror estético". Se expresa pues, en este texto, una percepción más compleja de la montaña, que no excluye sentimientos de opresión, amenaza y terror. Güiraldes manifiesta en estas notas algunos sentimientos que se intensificarán en la poesía de Ramponi.

#### Piedra infinita de Jorge Enrique Ramponi

---

<sup>7</sup> En *Obras completas*, ed. cit., p. 272. Nos ofrece además otra visión de lo andino en "El nido" (*El cencerro de cristal*, ed. cit., pp. 54-55).

Su primera edición apareció en Mendoza en 1942<sup>8</sup>. Detrás de la portada se consigna: "La versión básica de *Piedra Infinita* corresponde a 1935-1936 y tuvo, entonces, circulación privada en Argentina y Chile. Fragmentos del Canto han aparecido posteriormente en páginas especializadas. En el presente volumen se incluye el texto íntegro del poema". Probablemente quiso Ramponi, con esta acotación, dejar sentada su prioridad en alguno o algunos de los aspectos de este libro, que representa su madurez poética.

Pueden distinguirse, en la evolución de su obra, tres etapas. La primera está representada por *Preludios líricos* (1927), libro inicial de tono y estilo posmodernista, cuya temática incluye el paisaje nativo, los frisos de aldea, el amor, las reflexiones sobre el sentido de la vida, la introspección, la expresión de sentimientos juveniles... La segunda es de transición, experimentación y progresivo afianzamiento de un lenguaje poético propio. En ella se pueden deslindar dos momentos: el representado por los fragmentos éditos de *Pulso del clima*, de 1932<sup>3</sup> y por *Colores del júbilo*, de 1933, libro en el que se superponen claras influencias ultraístas, neopopularistas -particularmente lorquianas- y neogongoristas, junto con las peculiaridades personales. Un segundo momento de esta etapa está representado por los fragmentos éditos de *Corazón terrestre* y *Maroma de tránsito y espuma*, que aparecieron, con carácter de anticipaciones de dos libros inéditos, en el número 1 de la revista *Oeste* (Mendoza, setiembre de 1935). Las principales influencias que hemos reconocido en *Colores del júbilo* persisten, pero decantadas, al mismo tiempo que se perfilan los motivos poéticos principales del Ramponi de la última etapa, la que comprende *Piedra infinita*, de 1942 y *Los límites y el caos*, de 1972.

*Piedra infinita* funde en el ya personal estilo ramponiano, modos neogongorinos y neorrománticos, para expresar su indagación metafísica de la piedra y su necesidad ritual del canto. El poeta es

---

<sup>8</sup> Edición de Amigos para Amigos, mayo de 1942, 56 pp. (Imprenta de Gildo D'Accurzio, xilografías de Roberto Azzoni y Julio Ruiz). Sobre las ediciones posteriores, cf. GLORIA VIDELA DE RIVERO y colaboradoras, *Contribución para una bibliografía de la literatura mendocina*, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, 1984 (Anexo IV de la *Revista de Literaturas Modernas*); JAIME CORREAS, "Ramponi: la construcción del infinito", prólogo a *Piedra infinita*, Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, s.f. [1991] (Ed. facsimilar), pp. xi-xiv.

entendido como vate, como profeta, insertándose así esta concepción en la que se va modulando desde el posromanticismo a nuestros días, a través del simbolismo, postsimbolismo y surrealismo<sup>9</sup>.

La cordillera andina está implícita en el poema que comentamos. En Mendoza -tierra natal de Ramponi-, la montaña es una realidad omnipresente: domina el paisaje como un inmenso telón escenográfico visible a cada momento; regula la vida cotidiana con sus nieves, con sus deshielos, con los aluviones que descienden del pedemonte en las tormentas estivales; condiciona de múltiples maneras la vida de los habitantes de las ciudades, pueblos y campos.

La montaña y los fenómenos que con ella se asocian es motivo literario presente en varios poemas desde el primer libro de Ramponi. En *Piedra infinita* es la fuente principal de las imágenes y símbolos. Pero, a diferencia de Lugones, y de Güiraldes que -aunque la transformen con diversos grados de simbolización-, la individualizan al nombrarla (*Los Andes*, *Aconcagua*), en todo el largo poema de Ramponi la piedra no tiene circunstanciación ni nombre propio que la asocie con un referente concreto.

El poema, mucho más extenso que los anteriormente analizados, se desarrolla a lo largo de todo un libro (más de 600 versos y 56 páginas en la primera edición) que "ausculta" la piedra, entendida en su sentido literal, pero también como sinécdoque de la montaña o de la cordillera. Para ello se vale de imágenes que intentan describirla y definirla, que son soportes de lo simbólico esencial. Por su intención definidora y esencialista, tienen las imágenes ramponianas alguna semejanza con las de Güiraldes:

...La piedra es un terror que fue un dolor remoto,  
cicatriz milenaria toda costra de piedra,  
dimensión sideral de la muerte,  
muerte inmortal, cadáver sólo eterno,  
lo que no participa ni aún asiste... (p. 17).

---

<sup>9</sup> Cf. HUGO FRIEDRICH, *Estructura de la lirica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1959; OCTAVIO PAZ en *La otra voz; poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix Barral, 1990, testimonia las últimas derivaciones de esta concepción de la poesía y el poeta.

Pero, a diferencia de los textos arriba analizados, que captan en la piedra una nobleza engrandecedora y positiva, la reliquia geológica se carga en Ramponi de connotaciones negativas: "muerte inmortal..." y -en el proceso de simbolización que se va desarrollando en el poema-, se convierte en el adversario tenaz contra el que luchan el corazón del poeta, su vida, su sangre, sus sueños, su canto. Batalla en suma entre la muerte y la vida, entre "la dimensión sideral de la muerte" y el yo lírico, representativo del hombre universal:

Ella, lo eterno, yo, lo efímero ardiente, la atropello a sangre y canto (p. 54).

En el texto se libra, pues, un duelo, un combate entre dos oponentes desiguales. Por ello la estructura poética es básicamente dual, antitética, contrastante y con frecuencia oximorónica, ya que se enfrentan lo mineral con lo biológico vital, lo inorgánico con lo orgánico, lo atemporal con lo temporal, lo permanente con lo fugaz, lo perenne y fuerte con lo frágil, la no-vida con la vida amenazada, lo frío con lo ardiente, lo inmóvil con lo dinámico. Veamos algunas imágenes que representan los dos mundos contrapuestos.

Por una parte están las que se relacionan con la piedra-montaña: "perpetua soledad", "témpano de silencio", "frío gesto", "témpano infinito", "féretro de lo estéril", "ecuador de lo triste", "materia sorda", "ataúd del sonido", "bestia mineral", "monótona profunda", "teatro de sarcófagos", "piedra inclemente", "embudo frío", "cataratas de edad", "momia de facción gris", "intemperie infinita", "tiempo perpetuo", "piedra adusta", "materia que sólo sabe dormir", "piedra sin amnistía"... Observemos las connotaciones negativas de los sustantivos (soledad, témpano, féretro, ataúd, bestia, sarcófagos, momia, intemperie...) y de los adjetivos (frío, estéril, triste, sorda, inclemente, gris, adusta...).

Por otra parte está el mundo del hombre y su canto. Las imágenes que los representan se dulcifican y vivifican:

El hombre tiene ojo azul para la brizna,

.....

Que latitud, entonces, del corazón, que zona dulce emerge...

El canto, que emerge del corazón, es arma del poeta para "arrostrar" la piedra, un modo de vivir; es también su modo de indagar, de auscultar, de pulsar el significado metafísico de la adversaria.

Entre la piedra y el hombre hay un mundo intermedio de seres que se relacionan con la vida: el agua vivificante, lo vegetal (brizna, árbol...) y el mundo animal (pájaros, insectos...). Estas realidades son descriptas y definidas con imágenes de connotaciones positivas, que introducen en el texto un paréntesis emocional de remanso y fiesta:

El árbol es un pensamiento de la tierra,  
bulle y fulge en la atmósfera con su rito de pájaros.  
.....  
El alma oral del agua tiembla en su cuño verde... (pp. 16-17)

El agua participa en el combate contra la piedra, tratando de horadarla o de extraer de ella algo de vida:

Pero el agua distribuye su magia.  
Rápidos cubiletes vuelcan su azar perenne,  
.....  
y han de jugar acaso hasta absolver la piedra  
hasta que le brote una flor, un fértil corazón  
adentro... (pp. 48-51).

El duelo en el que se alinean los seres vivos y el poeta, con el arma de su canto, es desigual:

No hay equidad corpórea,  
hombre de pobre tierra alzada en alarido.  
Nadie alcanza la piedra (p. 48).

Por otra parte, lo mineral compacto (la piedra con su connotación de muerte) está ya dentro del hombre, representada por el hueso: "la carne siente su bisel de hueso" (p. 7). El hueso-piedra es "tácito huésped" (p. 24) que mina desde dentro la lucha del hombre por vivir:

... la seca mina triste aflora en lo dentario,  
 en la vela del pómulo furtivo,  
 en el filón de nácar saledizo a las cuencas... (p. 23).

Hay además en el poeta-hombre una actitud oscilante: el deseo de aceptar lo que la piedra significa, el rechazo vital a esa aceptación y una dualidad interior que lo inclina hacia ella:

El hombre quiere amar la piedra, su estruendo de piel áspera:  
 lo rebate su sangre.  
 Pero algo suyo adora la perfección inerte.

Se sugiere, pues, no sólo que el hombre va ya "con toda su muerte adentro" (sus simbólicos huesos) sino también que conviven en él los duales instintos de dinamismo y quietud, de vida y muerte, Eros y Tánatos según la teoría freudiana<sup>10</sup>.

No obstante esta certeza, el poeta asume la heroica tarea de cantar, de luchar:

Canta pequeño pastor de unos días y una sangre  
 sobre la tierra, nuestra heredera y nuestra herencia,  
 canta, oh deudo, mientras vuelve a la heredad la dádiva...  
 (p. 56).

El poema, hermético en una primera lectura, requiere una ardua tarea hermenéutica de la cual damos sólo, como anticipo, la

---

<sup>10</sup>Según Freud, puesto que "un instinto inherente a la vida orgánica tiende a restaurar un estado anterior de cosas..." y como "las cosas inanimadas existían antes que las vivas", nuestros instintos nos empujan a volver a lo inanimado. Los instintos, que parecen impulsarnos hacia adelante, sólo nos hacen mover en un gran círculo destinado a retornar a la muerte, "al estado inanimado de la roca". Es ésta la controvertida teoría de Freud sobre el instinto de muerte o Tánatos. Freud, para salvarnos de la extinción, recurre a Eros como lo contrario a Tánatos. Cf. SIGMUND FREUD, *Más allá del principio del placer* (1920) y *El yo y el ello* (1923). Eros se manifiesta como un instinto de vida en oposición al de muerte y la existencia humana se concibe como una nueva forma de la batalla entre los gigantes Eros y Tánatos. Existen ciertos paralelismos entre esta teoría y la batalla poetizada por Ramponi.



exégesis parcial de un grupo de sus símbolos, aquellos necesarios para lograr un primer nivel de interpretación. Postergamos, en virtud de la brevedad de este artículo y de su focalización en el motivo andino, el ahondamiento en otros aspectos sinfónicamente relacionados con los aquí analizados (el tiempo, la soledad, el misterio, la función del poeta, el silencio y la música, la relación del microcosmos-hombre con el macrocosmos y hasta el esbozo de una teoría cosmológica...). Postergamos también la consideración formal del poema y el estudio de su ritmo oracular.

Hemos querido, sí, demostrar que la montaña andina está presente como experiencia gestadora del poema. De ella ha tomado Ramponi, sobre todo, la sensación abrumadora de su grandeza, perdurabilidad, silencio, desnudez y soledad. Se ha dicho que para comprender este libro es necesario haber sentido la gravitación terrible de la montaña, "que en Mendoza es asfixiante y agresiva"<sup>11</sup>. Pero la experiencia concreta se desnuda de lo particular en el poema, se despoja de lo circunstancial, para convertirse en símbolo y en mito, en auscultación del misterio del universo y del destino humano.

Hemos realizado tres calas en la poesía de inspiración andina. Tres poetas argentinos, tres estilos, tres diferentes formas de textualización: Lugones despliega ante nuestros ojos de la imaginación y del alma, con didáctica patriótica, un vasto fresco que nos muestra las alturas cordilleranas, el ejército glorioso que las vence, los ríos impetuosos y fecundantes, el trabajo del hombre y su fruto. Canta a Los Andes entre "las cosas útiles y magníficas", celebrando la gesta libertadora y la gesta anónima de cada día, dejándonos así un mensaje tácito: la Patria es hija de hombres y empresas sobresalientes pero también de los anónimos trabajadores invisibles que la forjan cada día.

Güiraldes concentra su focalización en el "Aconcagua", con mirada contemplativa, definidora, esencialista, apuntando a una reflexión ética personal, al símbolo de un camino espiritual que aúna tierra y cielo, tiempo y eternidad.

La forma clásica de la oda que convino a la necesidad

---

<sup>11</sup> LUIS DE PAOLA, "Jorge Enrique Ramponi: la poesía o el intento de lo infinito", *Boletín de la Universidad de Chile*, N° 93-94, jun.-jul. de 1969.

expresiva de Lugones, es reemplazada en el poema de Güiraldes por una forma que elude la versificación regular y que se inclina "hacia un fraseo cuyo movimiento deliberadamente prosaico suele quebrarse en cortos pero muy incisivos períodos rítmicos"<sup>12</sup>.

Ramponi intensifica la voluntad esencialista de Güiraldes, intuye otros simbolismos en la piedra y transforma la relación de ésta con el yo lírico en un combate agónico de dimensión metafísica y en una auscultación del misterio de la vida humana y del universo. La forma elegida es el versículo rítmico, en estrofas variables, que se adaptan a la expresión del canto oracular.

En los tres casos se impone al poeta la grandeza andina, en los tres casos la contemplación de la montaña conduce de lo descriptivo a lo simbólico, de lo particular a lo universal. Hay en los tres poemas gran riqueza de imágenes, predominantemente visuales, si bien no están ausentes las táctiles, que por lo general se asocian con el frío y las auditivas, que transmiten con frecuencia, la sensación del silencio. (Son muy escasas las sensaciones relacionadas con otros sentidos). Las imágenes se formalizan con diversas figuras retóricas: sinécdoque, metonimia, metáfora... Pero casi siempre se transmutan en símbolos, por procesos lingüísticos que valdría la pena estudiar detenidamente.

Menéndez y Pelayo, uno de los primeros críticos europeos que definió la poesía hispanoamericana, dijo que "la contemplación de las maravillas de un mundo nuevo" determinaba en nuestra expresión poética la originalidad de la poesía descriptiva<sup>13</sup>. En los tres casos que hemos analizado, la contemplación de la grandeza andina sobrepasa lo descriptivo y conduce a lo simbólico, yendo de lo particular a lo general o universal.

El telurismo diagnosticado por el Conde de Keyserling como estadio en el que se encuentra la cultura sudamericana en nuestro siglo (el famoso aserto de que transitamos el "tercer día de la creación"<sup>14</sup>)

---

<sup>12</sup> FRANCISCO LUIS BERNÁRDEZ, *op. cit.*, p. 20.

<sup>13</sup> MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO, "Introducción" a la *Antología de poetas hispanoamericanos*, I; Madrid, 1927, pp. viii-ix. Señala, en segundo lugar, la importancia de la poesía política.

<sup>14</sup> CONDE DE KEYSERLING, *Meditaciones sudamericanas*, Santiago de Chile, Zig-Zag, s.f.

queda también superado en estos poemas. Si bien la realidad contemplada es fuertemente telúrica, los sentimientos y reflexiones que suscita, así como su expresión poética, son espirituales y refinados. Los tres poetas que dialogan con la piedra asumen, en su sincretismo y eclecticismo cultural americano, la vasta herencia de la tradición universal.

OBRAS DE BORGES QUE PERTENECIERON A  
AMADO ALONSO EN HARVARD UNIVERSITY  
(reimpresión)<sup>1</sup>

Guillermo L. Guitarte  
*Boston College*

**E**n la Houghton Library, la biblioteca de libros raros de Harvard University, se encuentra un lote de libros que fueron propiedad de Amado Alonso. Comprende *El Caudillo*, la novela de Jorge Guillermo Borges, el padre de Jorge Luis, nueve libros de éste, cuatro de Ricardo Güiraldes, ocho de Ricardo E. Molinari y dos de Pablo Neruda. Constituye un conjunto de gran valor, muchas veces por la rareza de los ejemplares, en algunos casos por tratarse de ediciones fuera de comercio y casi siempre, en fin, por las dedicatorias de los autores de los libros que en su mayor parte poseen. En la presente nota me limitaré a dar noticia de las obras de Jorge Luis Borges que hay en este fondo. Creo que puede interesar todo lo que se refiere al eximio escritor, pienso, además, que estas piezas pueden arrojar luz sobre la relación entre Alonso y Borges. Tengo la impresión de que este punto merecería un tratamiento más extenso del que hasta ahora ha recibido. Lo que fue la amistad entre los dos apenas nos es conocido; los libros de Borges en poder de Alonso pueden ayudarnos un poco a penetrar en este tema. La relación parece haber sido cordial, aunque no estrecha. Está por averiguar lo que pudo significar para el joven Borges la

---

<sup>1</sup> NOTA DE LA DIRECCIÓN: Se imprime nuevamente el presente trabajo del Dr. Guillermo Guitarte dado que el texto aparecido en *Incipit* XI, por una falla técnica, tiene deficiencias que no corresponden a la calidad y corrección normales en esta revista. Para las ilustraciones, remitimos a las incluidas en el vol. XI.

amistad con una figura del prestigio y la formación filológica de Alonso. Asimismo queda por estudiar en qué medida ayudaron a echar los cimientos de la fama de Borges la clarividente admiración por su talento que tuvo Alonso desde muy temprano, el estudio consagratorio que dedicó a su primer libro de relatos y los trabajos sobre él de otras personas que pueden haber surgido por iniciativa suya.

La presencia de *El Caudillo* (Palma de Mallorca, 1921), la novela de Jorge Guillermo Borges, nos está indicando que Alonso debe haber iniciado su relación con la "familia Borges", cuyo talentoso hijo Georgie estaba entonces publicando sus primeros libros. Las obras que el joven Borges ofreció a Alonso son libros de ensayos, en que se tratan asuntos de crítica literaria, de creación verbal y de lenguaje. Evidentemente, éstos eran los temas que los unían. Borges ha de haberlos presentado como un homenaje a una autoridad en la materia, acaso también para que le diera su opinión sobre ellos. Los dos libros más antiguos tienen dedicatorias curiosas; la de *Inquisiciones* (Buenos Aires: Editorial Proa, 1925) dice, con unas letras borrajeadas en que parece estar venciéndose una fuerte repugnancia a escribir: "I am ashamed of this book" (Lámina N°1). Como se ve, está escrita en inglés. Es bien sabido que Borges era bilingüe; menos conocido es que usaba el inglés en los momentos de angustia o de exaltación<sup>2</sup>, de lo que puede concluirse que esta lengua pertenecía al estrato básico de su personalidad. Borges, pues, estaba visiblemente nervioso al regalarle su libro a Alonso. La dedicatoria del segundo libro nos revela por qué: se sentía terriblemente inferior ante un filólogo. En la portadilla de *El idioma de los argentinos* (Buenos Aires: M. Gleizer, editor, 1928) se lee: "A Amado Alonso dedico estos no ambiciosos borradores de aficionado, con máxima amistad" (Lámina N°2). Borges no se presenta como un crítico sino como un aficionado, autor de borradores, no de ensayos. Estas degradaciones por modestia son muy borgianas y ya anuncian las que en sus cuentos rebajarán a metafísicos o teólogos a humildes detectives que solucionan un problema policial; también el calificativo de "máxima" para la amistad tiene el indiscutible sello de Borges. Sin embargo, en esta dedicatoria sólo la firma es de Borges; el texto ha sido escrito por Leonor Acevedo

---

<sup>2</sup> Véase ESTELA CANTO, *Borges a contraluz* (Madrid: Espasa-Calpe, 1989), p. 27; también pp. 98, 146, 157.

de Borges, la madre del escritor (según noticia de la ficha del libro en la Widener Library). Sería bueno saber a qué se ha debido que doña Leonor haya escrito a Borges la dedicatoria de uno de sus libros; aun en nuestra ignorancia, nos damos cuenta de que es otro testimonio del bien conocido ascendiente que tenía sobre su hijo.

Por medio de sus singularidades, las dedicatorias de estos libros de los años veinte están mostrando la legendaria timidez de Borges. En las obras posteriores desaparece esta nota y domina la de la amistad. De *Evaristo Carriego* (Buenos Aires: M. Gleizer, 1930) Alonso poseyó dos ejemplares, pero, excepcionalmente, en ninguno de ellos hay dedicatoria. Este libro puede haber sido ofrecido como una obra de crítica literaria. El ejemplar de *Las kenningar* (Buenos Aires: Francisco A. Colombo, 1933): "Para Amado Alonso, con total amistad" (Lámina N°3) atestigua un común interés por los temas de manejo artístico del lenguaje; la presencia de la *Historia de la eternidad* (Buenos Aires: Viau y Zona, 1936): "A Amado Alonso, con toda la amistad de Jorge Luis Borges" (Lámina N°11) se explica si recordamos que *Las kenningar* fueron reimpresas en ella; de algunos otros trabajos de este libro puede considerarse que también tocan temas estilísticos, como el que trata de las traducciones de las *Mil y una noches* y el consagrado al "Arte de injuriar".

Debemos detenernos de un modo especial en el ejemplar del primer volumen de narraciones de Borges, la *Historia universal de la infamia* (Buenos Aires: Editorial Tor, 1935). El texto de la dedicatoria tiene apenas una variación mínima con respecto a las de los años treinta que acabamos de ver: "A Amado Alonso, con total amistad. Jorge Luis" (Lámina N°4); la novedad estriba aquí en que Borges firma con sólo el nombre, signo de un aparente estrechamiento de las relaciones o quizá meramente de una invitación suya a llegar a ese estrechamiento. Haya sido lo que hubiere sido, en los libros posteriores Borges vuelve a firmar con su nombre y apellido. La ficha de este ejemplar de la *Historia universal de la infamia* en el catálogo de la Widener Library dice que posee una dedicatoria de Borges "with several ms. corrections and additions by the author". Hubiera sido una maravilla haber descubierto un ejemplar de la obra con desconocidas correcciones y adiciones de Borges, pero desgraciadamente un examen de las anotaciones marginales revela que sólo una de ellas pertenece

a Borges; por lo demás, es de importancia secundaria.

Para aclarar la cuestión, empecemos por señalar que el ejemplar de la *Historia universal de la infamia* de la Houghton Library tiene abundantes anotaciones en los márgenes. Son de dos clases: la mayoría está escrita con lápiz y se debe a Amado Alonso; consiste en buena parte en observaciones de crítica literario-estilística, que el filólogo había de reunir y exponer en el estudio que dedicó al libro<sup>3</sup>. Hice fotografiar una de ellas para publicarla aquí, pero por desdicha no alcanzó a ser reproducido el trazado con lápiz. También algunas veces Alonso corrige erratas o términos empleados por Borges, o expresa su reacción ante ciertos pasajes. Además de estas anotaciones con lápiz hay seis escritas con tinta, que publico en las láminas N<sup>os</sup> 5, 6, 7, 8, 9 y 10. La primera, escrita con la inconfundible letra de Borges no constituye precisamente una adición en el sentido de ser una nueva idea que se le ocurrió añadir al autor, sino está supliendo un par de líneas que se ha saltado la imprenta al componer el manuscrito. Se encuentra en "El atroz redentor Lazarus Morell" y corresponde al pasaje en que el criminal cuenta cómo ha asesinado con "fría ferocidad"<sup>4</sup> a un viajero para quitarle el caballo (sin desperdiciar la ocasión para apoderarse también de su ropa y dinero). Lo detiene apuntándole con una pistola, le ordena desmontar y que camine hacia un arroyo próximo. El texto impreso dice a continuación:

Caminó unas doscientas varas y se detuvo. "Ya que está resuelto a matarme, déjeme rezar antes de morir".

Este texto es evidentemente defectuoso, porque no queda indicado quién pronuncia las palabras entre comillas ni tampoco las circunstancias que lo llevan a decirlas. El relato que Borges pone en boca de Morell es traducción de un episodio de confesiones suyas

---

<sup>3</sup> "Borges, narrador", *Sur*, N<sup>o</sup> 14 (noviembre, 1935), pp. 105-115. Reproducido en *Materia y forma en poesía* (Madrid: Editorial Gredos, 1969), 3<sup>a</sup> reimpresión, pp. 368-380, por donde citaré.

<sup>4</sup> La expresión es de BERNARD DE VOTO, *Mark Twain's America* (Boston: Little, Brown and Company, 1932), p. 17.

publicadas en libros populares que contaban su vida. El pasaje sobre el asesinato del viajero fue reproducido por Mark Twain, *Life in the Mississippi*, y de aquí puede haberlo tomado Borges, quien cita a esta obra como una de las fuentes de su relato. Ahora bien, si leemos este trozo en el libro de Twain, comprobamos que efectivamente entre "caminó unas doscientas varas y se detuvo" y las palabras del viajero falta el siguiente período:

I hitched his horse, and then made him undress himself, all to his shirt and drawers, and ordered him to turn his back to me. He said,[...] <sup>5</sup>.

Estas frases mantienen la continuidad narrativa; aquí se dice a quién pertenece el pedido de rezar y se comprende por qué lo hace: la orden de desvestirse y de darle la espalda muestran claramente al desdichado viajero que Morell lo va a matar. Con la adición de la página 25 (Lámina N°5): "Manié el caballo y al hombre le ordené que se desnudara. Me dijo:", Borges ha introducido el párrafo del texto inglés que faltaba. Puede observarse cómo, al traducirlo, ha condensado su expresión, eliminando todo lo que no se refiere directamente al crimen que narra. Combina en una sola frase "hacerlo *desvestirse*" y "ordenarle dar la espalda" escribiendo: "Le ordené que se desvistiera". Se conserva así el carácter imperativo de las palabras de Morell con el "ordenó" y se hace que el viajero adivine su destino con la sola intimación a "desvestirse". Desaparece el detalle tragicómico (y de dudoso gusto) de quedar en camisa y calzoncillos y se suprime el volverse de espaldas como redundante para conocer la suerte que le espera. El gusto por la expresión concreta y exacta se revela en la traducción de "I hitched his horse" por "manié el caballo". El acierto es doble; primero, por evitar la trampa de traducir el posesivo "his" por "su", lo que hubiera sido un flagrante anglicismo; segundo, por dar vivacidad a la escena vertiendo el genérico "I hitched" por la voz específica "manié". Desde luego, hay que tomar esta traducción como un intento de ambientación rural, no como un rasgo realista (¿"ma-

---

<sup>5</sup> MARK TWAIN, *Life in the Mississippi* (1883), en sus *Mississippi Writings* (New York: The Library of America, 1962), Cap. XXIX, p. 408.



nearían" sus caballos los bandidos de los pantanos del Mississippi?); en el mismo sentido, un poco más arriba había hablado de los "pesos fuertes" que recibirían de Morell los negros que se escapasen de sus amos.

Lo que en esta traducción produce verdadera sorpresa es la versión de "to undress" por "desnudarse". Éste es el término usado en España; en la Argentina se dice "desvestirse". ¿Cómo Borges usa este españolismo? No alcanzo a explicármelo. En la edición de la *Historia universal de la infamia* en las *Obras completas* se incorpora al texto la adición que comentamos y aquí Borges emplea, como era de esperar, la palabra argentina: "Le ordené que se desvistiera"<sup>6</sup>. Obsérvese, de paso, cómo ha concentrado aún más el relato; deja de mencionar el "manear" del caballo y ahora la narración fluye directamente, sin digresiones que nos distraigan del horror de la escena en que Morell se dispone a asesinar despiadadamente a su víctima.

En el "Hombre de la esquina rosada" aparecen todas las otras cinco correcciones escritas con tinta en el ejemplar de la Houghton Library. Ninguna de ellas está incorporada al texto publicado en las *Obras completas*, y esto no deja de ser un dato significativo para fijar su autoría. Tres son de carácter gramatical: cambio del pretérito indefinido por el imperfecto (Láminas N<sup>os</sup> 6,7; por supuesto, esta sustitución de tiempos puede tener también un valor estilístico) y el de *para* por *por* (Lámina N<sup>o</sup>9). Ya consiste en una redacción distinta el reemplazar "Sólo le quedaba el orgullo" por "Amigo, mucho puede [el orgullo]" (Lámina N<sup>o</sup>8). La última corrección se encuentra al final del cuento; todo el último párrafo está tachado y al margen de donde termina el antepenúltimo se escribe: "(Encuentra allí a la Lujanera)" (Lámina N<sup>o</sup>10).

A mí me parece que estas correcciones, a pesar de estar escritas con tinta y no con lápiz, son sin embargo de Amado Alonso, no de Borges. Daré mis razones. En primer lugar, es obvio que la letra no corresponde a la de Borges. Éste escribe las letras separándolas unas de otras, como puede verse en la adición de la página 25 (Lámina N<sup>o</sup>5);

---

<sup>6</sup> JORGE LUIS BORGES, *Obras completas* (Buenos Aires: Emecé editores, 1974), p. 300.

esta manera de escribir con "letra de insecto"<sup>7</sup>, sin unir las letras entre sí, puede verse en cualquier manuscrito de Borges, por ejemplo en las reproducciones fotográficas de cartas suyas publicadas por Estela Canto<sup>8</sup>. Además, el carácter mismo de las letras es distinto del de las que escribe Borges. En la corrección de la página 110 (Lámina N°8): "Amigo, mucho puede [el orgullo]", conviene observar la *d*; en los escritos de Borges se encuentra siempre con un largo trazo vertical; véase *ordené*, *desnudara* y *dijo* en la página 25 (Lámina N°5). En el *puede* de la página 110, en cambio, la *d* aparece con un trazo vertical de mediana altura, inclinado hacia la izquierda y doble, o sea que tras haberse elevado para trazar el rasgo, la pluma no ha descendido por la misma línea que acababa de dibujar, sino paralelamente a ella, creando un doble trazo vertical a la *d*. Ahora bien, esta forma de *d*, ligeramente inclinada a la izquierda, es la que usa constantemente Amado Alonso, según se ve en las notas a lápiz que dejó en la *Historia universal de la infamia*. A esta diferencia en la *d* hay que añadir la que se da también con la *g*; en Borges siempre tiene un largo trazo inferior que termina en una especie de circunferencia, contrapuesta allá abajo a la circunferencia que tiene la letra en la caja del renglón; véase las palabras *generoso* y *gratitud* en las láminas N°s. 12 y 13, así como otras voces con *g* en las cartas a Estela Canto (cf. la nota 7). Cuando firma su nombre, empero, Borges usa un tipo de *g* sin esos globitos inferior y superior; obsérvese cómo escribe *Jorge*, *Borges* o *Georgie*. Probablemente la diferencia se deberá a un rasgueo más rápido de la pluma en estos casos.

No sólo la letra de las correcciones no es de Borges; más seriamente, tampoco ellas corresponden a su concepto de la narración. Examinemos la sustitución de "Sólo le quedaba el orgullo" por la interpelación "Amigo mucho puede [el orgullo]". Ciertamente, en el "Hombre de la esquina rosada" no faltan interpelaciones al oyente, pero en un estilo tan preciso como el de Borges siempre cumplen una función dentro del relato. Por ejemplo, la narración la hace una voz que

---

<sup>7</sup> Según se califica a la letra del tan borgiano Pierre Menard; cf. *Obras completas*, p. 450, n.1.

<sup>8</sup> *Borges a contraluz*, pp. 123-154.

habla en primera persona y gracias a este recurso Borges puede omitir una escena del relato sin despertar sospechas en el lector, creando así el engaño o misterio en que éste queda sumido hasta el final. Por lo tanto, en función de la ambigüedad que se busca el lenguaje del cuento debe tener un carácter de lengua oral y las varias interpelaciones al auditorio son uno de los medios para crear esta ficción, que culminará en la interpelación última de la voz narradora a Borges con que terminan simultáneamente misterio y cuento. Antes de esta gran revelación final la voz suele dirigirse a su auditorio de manera más convencional; unas veces, simplemente da indicaciones que aseguren la comprensión de lo que se le dice (la función "fática" del lenguaje, según la denominación de Román Jakobson): "A ustedes, claro que les falta la debida experiencia"<sup>9</sup>, "Era un local que usted lo divisaba de lejos"<sup>10</sup>, "Recordarán ustedes aquella ventana alargada"<sup>11</sup>.

De diversa índole son las dos interpelaciones restantes del cuento. Ambas son aprovechadas por Borges, para intercalar sus típicas "pistas". Al principio de la obra el narrador introduce a los personajes; así presenta en tono admirativo a la Lujanera y a continuación comenta al oyente: "Se murió, señor, y digo que hay años en que ni pienso en ella, pero había que verla en sus días, con esos ojos"<sup>12</sup>. La observación de que "hay años en que ni pienso en ella" va más allá de mostrar la falta de afectos del narrador. Borges no hace sondeos psicológicos de sus personajes por el mero gusto de hacerlos. Todos los datos que nos da sirven al propósito de la construcción de su relato; están íntimamente trabados con el argumento general y entre ellos mismos, pues "profetizan" o son "pistas" de los datos siguientes con que se va

---

<sup>9</sup> *Obras completas*, p. 329.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 329.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 334.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 330.

dibujando la trama del cuento<sup>13</sup>. En este caso, el "hay años en que ni pienso en ella" anuncia en forma oscura el último suceso de la historia, cuando descubrimos que entre el narrador y la Lujanera se ha iniciado una relación amorosa. Es con referencia a esta pasión que unió a los dos por lo que tiene sentido traer a cuenta que ahora se pasa años sin pensar en ella. Que no se acordara de la Lujanera en cuanto mujer de Rosendo Juárez no habría tenido nada de extraordinario y no hubiera merecido que se lo mencionara. Al colocar la observación en boca del narrador Borges está dando, pues, una pista al lector para comprender la trama en que inmediatamente entrará. Naturalmente, el lector, como los hombres en el universo, no captará la indicación que le hace el creador y seguirá avanzando en la lectura con su interpretación falsa hasta el momento final, en que queda sorprendido al revelársele lo que en realidad había ocurrido.

El mismo sentido tiene la interpelación de hacia el fin del relato. La voz cuenta que al acercarse la policía la gente del baile arroja al arroyo el cadáver de Francisco Real, no sin antes despojarlo de su dinero y anillo. El narrador interrumpe su relato para comentar al público: "Aprovechadores, señor, que así se le animaban a un pobre dijunto indefenso después que lo arregló otro más hombre"<sup>14</sup>. El "que lo arregló otro más hombre" es una pista sobre el autor de la muerte de Real, cuyo significado alcanzamos sólo al final del relato, cuando el narrador revela que había sido él quien lo había matado. Sin embargo, esta revelación ya estaba contenida en forma velada en las palabras de que "arregló" a Real "otro más hombre". Como el duelo en que murió Real ocurrió en la soledad del campo, sin que hubiera espectadores, ¿cómo es posible que el narrador conociera la calidad humana de su misterioso adversario? Evidentemente, porque el otro duelista había sido él mismo. El lector apresurado no se detiene a reflexionar sobre este punto y resulta sorprendido por la revelación final. Cúlpense los

---

<sup>13</sup> "El arte narrativo y la magia", *Discusión*, en *Obras completas*, p.232. En forma más reducida e incisiva aparecen las mismas ideas en el prólogo a *La invención de Morell*, de Adolfo Bioy Casares; cf. JORGE LUIS BORGES, *Prólogos* (Buenos Aires: Torres Agüero, editor, 1975), pp. 22-24.

<sup>14</sup> *Obras completas*, p. 334.

lectores a sí mismos de su engaño; Borges les había dado todos los elementos para comprender y ellos no supieron utilizarlos.

Después de haber visto que las interpolaciones del "Hombre de la esquina rosada" están al servicio de los principios según los cuales Borges construye sus relatos, estamos ahora en condiciones de examinar la que propone la corrección de la p. 110 (Lámina N°8). En ella se traspone: "Sólo le quedaba el orgullo" en: "Amigo, mucho puede [el orgullo]", o sea se cambia la presentación objetiva del orgullo de Francisco Real por una interpelación en que el narrador reflexiona sobre el poder del orgullo en los hombres. Preguntémosnos: ¿qué papel podría desempeñar una interpretación de este tipo en el relato de Borges, construido, como todos los suyos, según una rigurosa técnica narrativa? A mi parecer, esta interpelación no estaría cumpliendo ninguna función: no sirve para ajustar la comunicación entre el hablante y su público, ni tampoco es una pista que se proyecta sobre la acción futura. No corresponde, pues, al estilo narrativo de Borges. Su única utilidad estriba en hacernos conocer un pensamiento del narrador. Pero Borges nunca nos hubiera mostrado la interioridad de un personaje sin un propósito ulterior; un puro hurgar dentro de los actores del cuento significaría buscar motivos psicológicos para la causalidad del relato, posición que, como es bien sabido, el autor de *Ficciones* aborrecía (véanse sus trabajos citados en la nota 12). Por lo tanto, la corrección de la página 110 no sólo no cuadra al estilo de Borges: es directamente antiborgiana. En suma, así como vimos que esta corrección no pertenecía por su letra a Borges, ahora podemos comprobar que contradice además su concepción del relato. No puede ser suya; ha de deberse a Alonso, de quien ya con seguridad puede afirmarse que ha de haber sido el autor de la corrección final de la página 113 (Lámina N°10).

Esta corrección nos remite a Alonso de la manera más obvia. Consiste en la tachadura del párrafo final del cuento, lo cual representa precisamente la idea de Alonso sobre cómo debería terminar el "Hombre de la esquina rosada"; veamos lo que nos dice:

[...] séame permitido indicar cuánto ganaría el cuento en fuerza de sugestión con que se perdiera el párrafo final, como le sucedió al romance del infante Arnaldos

[...] En el pasaje final el narrador renuncia al recato, la cuidadosa actitud de toda la narración, y esto sin motivo ni compensación a mi parecer, pues no hay, por ejemplo, una revelación abierta que pudiera valer como un engallamiento o una confidencia, sino que se sugiere de nuevo en forma de acertijo fácil<sup>15</sup>.

Aunque no tuviéramos esta declaración expresa de Alonso, nuestro conocimiento de cómo están contruidos los cuentos de Borges nos bastaría para mostrar que la idea de suprimir el párrafo final no pudo ser suya. El "Hombre de la esquina rosada" es la primera versión de un tipo de relato que años más adelante discutirán Borges y Bioy Casares al comienzo del "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"<sup>16</sup> y que luego fue realizado por el incomparable Herbert Quain en *The God of the Labyrinth*: la novela policial con dos soluciones<sup>17</sup>. Probablemente en "La muerte y la brújula" se encuentra la forma más elaborada de este esquema narrativo, tan profundamente borgiano por su ambigüedad intrínseca y por su manejo sutil de las expectativas del lector. Como perteneciente a este género, el "Hombre de la esquina rosada" tiene dos elementos constructivos (¿y dónde en toda la obra de Borges deja de haber *dos* elementos?): 1) un misterio: ¿quién mató a Francisco Real? y 2) un texto misterioso, porque hay dos clases de pistas: unas obvias, que apuntan falsamente a Rosendo Juárez y otras ocultas, descifradas sólo por un lector inteligente, que sindicán al narrador. La mayoría de los lectores busca descubrir el misterio sin darse cuenta de que está leyendo un texto misterioso; sigue las obvias pistas falsas y recibe la gran sorpresa cuando al final del cuento se produce una revelación y descubre que había errado continuamente a lo largo de su lectura. Así, no halla la solución del misterio porque se ha extraviado en el texto misterioso. Querer eliminar el párrafo final del "Hombre de la esquina

---

<sup>15</sup> "Borges, narrador", p. 378.

<sup>16</sup> *Obras completas*, p. 431.

<sup>17</sup> "Examen de la obra de Herbert Quain", *Ficciones*, en *Obras completas*, p. 462.

rosada" es reducirlo a un cuento policial corriente, donde sólo existe misterio. Lo que Borges ha querido hacer es un texto-microcosmos, que refleje el misterio del cosmos, donde el hombre se mueve a tientas y cuyo verdadero sentido descubre sólo en el momento final de la muerte (es decir, cuando se termina el "relato" que hace el "gran narrador"). Esta súbita visión en que adquiere su verdadero sentido todo lo transcurrido y lo convierte en el vano deambular por un laberinto creado por una divinidad juguetona, es el momento culminante del cuento (y, respectivamente, de la existencia); querer suprimirla como innecesaria es ignorar la intuición más profunda del arte de Borges y por ello juzgo imposible que la tachadura en el ejemplar de la Houghton Library se deba al propio autor.

Y, de hecho, Alonso esta "desborgizando" el "Hombre de la esquina rosada" cuando propone quitar su párrafo final para que termine con "fuerza de sugestión", como el romance del infante Arnaldos; de este modo desaparece el misterio policial, sobre cuya averiguación monta Borges la trascendencia de su relato, y el cuento se convierte en una historia de hombres bien plantados que, por la supresión del último párrafo, viene a terminar con el "happy end" del amor entre el narrador y la Lujanera. Es por lo menos discutible que con este nuevo final el cuento adquiriera "fuerza de sugestión". Ciertamente, en el caso del romance del infante Arnaldos las versiones truncadas logran una sugestión de que carecen las que conservan su canción; su eliminación crea un misterio sobre lo que diría Arnaldos y el final trunco actúa como un interrogante simbólico frente a la imaginación humana. Pero si se quita la revelación final del cuento de Borges, éste viene a terminar con que la Lujanera está esperando al orillero en su rancho y esta situación no deja a nuestra imaginación aleteando ante un horizonte desconocido<sup>18</sup>. En realidad como todo el texto de Borges es "misterioso", el final de la reunión del orillero y la mujer del antiguo guapo del barrio no resulta sugestivo, sino oscuro: hay que "descifrar" sus palabras para descubrir que esto es lo que ha sucedido. Por eso, al margen del renglón donde termina esta escena

---

<sup>18</sup> Con palabras parecidas se refiere don Ramón Menéndez Pidal al término a que conduce el fragmentarismo de los romances: cf. *Flor nueva de romances viejos* (Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, 1933), 2ª edición, p. 30.

hay una observación que explica: "(Encuentra allí a la Lujanera)".

Esta nota es singular y no deja de echar su luz sobre el carácter de las cuatro observaciones anteriores del cuento que hemos examinado. Evidentemente, no ha sido escrita para ser incorporada al texto: es sólo una aclaración de lo que dice, no una corrección o añadido. Alonso, que quería un final sugestivo, no puede haber pensado en explicitar lo que ocurre; es obvio, por otra parte, que lo que ha escrito no debía pasar al cuento, porque está presentado en tercera persona: "Encuentra allí..."; el texto, en cambio, se halla en la primera persona de quien narra. Si esta observación no se escribió pensando en los lectores futuros del cuento, ¿a quién está dirigida? Hay que descartar que se trate de una observación que Alonso hubiera hecho para sí mismo; si bien hay casos en que registra sus impresiones o ideas en los márgenes del texto, lo hace entonces con lápiz y con la letra rápida propia de las apuntes marginales. Las correcciones del "Hombre de la esquina rosada" están escritas con tinta y con letra cuidadosa, como se hace cuando se escribe para ser leído por otro. A veces he pensado que este "otro" debía de ser el mismo Borges. Alonso habría escrito lo que consideraba mejoras del texto con la intención de ofrecérselas a él. Esta hipótesis me parece bastante plausible, dada la amistad entre ambos y la situación de cierta superioridad profesional que tenía Alonso frente al joven escritor, pero encuentra el obstáculo de que la aclaración al margen del final trunco difícilmente pueda estar hecha para el autor del cuento: Borges, por supuesto, sabía que el narrador "encuentra allí a la Lujanera". Salvo que se interprete que con esta indicación Alonso no pretende revelar el significado del pasaje, sino sólo quiere señalar que con este acontecimiento conviene terminar. Pero esto ya es despeñarse en puras especulaciones; la verdad es que las observaciones con tinta del "Hombre de la esquina rosada" constituyen un misterio más del cuento. Con los datos que tenemos lo único que se puede afirmar con seguridad es que las correcciones del cuento no son de Borges, ni por su letra ni por su contenido; muy probablemente han de deberse a Amado Alonso, por su letra y por la identidad de una de ellas con su opinión sobre cómo debía terminar el cuento, expuesta en su estudio sobre la *Historia universal de la infamia*. Las consideraciones que vayan más allá de estos dos puntos por el momento no son más que *littérature*.



Los dos últimos libros de Borges que poseyó Alonso pertenecen a la época en que se inicia su gran fama como cuentista. El primero, *El jardín de senderos que se bifurcan* (Buenos Aires: Sur, 1941) tiene una dedicatoria compuesta con la gracia y humor del mejor Borges: "Al más inventivo y generoso de mis lectores, a Amado Alonso. Muy cordialmente" (Lámina N°12). Ha de haber aquí una referencia al "Borges, narrador" de Alonso (cf. la nota 2), redactada con la idea borgiana del poder creador de la lectura, que inspiró algún cuento tan famoso como "Pierre Menard, autor del *Quijote*". La dedicatoria de *Ficciones* (Buenos Aires: Sur, 1944): "A Amado Alonso, con la gratitud y amistad de Jorge Luis Borges" (Lámina N°13) reitera la nota de amistad que hallamos desde las inscripciones de los primeros libros, pero añade ahora la de "gratitud". Es imposible saber precisamente qué le está agradeciendo Borges a Alonso, pero para la relación entre los dos interesa registrar que el gran escritor reconocía que tenía una deuda con Alonso; a este respecto, ya se habrá observado que en la dedicatoria del libro anterior lo había llamado no sólo el más "inventivo", sino también el más "generoso" de sus lectores.

Al terminar esta presentación de las dedicatorias de Borges a Amado Alonso cumple dejar constancia de que las fotografías que siguen se publican con la debida autorización de la Houghton Library, Harvard University, y con el consentimiento de Joan Evans de Alonso, viuda del inolvidable filólogo.

## NOTAS

### EL HISPANISMO ITALIANO Y LA ECDOTICA (ESTADO DE UNA CUESTION)\*

Como es bien sabido, con el término "ecdótica" se hace referencia a un conjunto de operaciones destinadas a reconstruir, en la medida de lo posible y mediante todos los instrumentos científicos pertinentes, el texto original de una obra. Dichos instrumentos, en lo que atañe a las obras grecolatinas, pertenecen al método que en el dominio específico de la crítica textual se denomina lachmanniano, y, en lo que concierne a las obras en lengua vulgar, descienden del mismo método pero con adaptaciones debidas a las distintas ocurrencias textuales (se habla, pues, de "método neolachmanniano").

La "ecdótica", en tanto ciencia al servicio de los escritos en lenguas románicas, mueve sus primeros pasos en la segunda mitad del siglo pasado (con la celeberrima edición del *Saint Alexis* preparada por Gaston Paris y Léopold Pannier en 1872), y goza de un primer florecimiento al comienzo del siglo XX. Florecimiento muy pronto obstaculizado por uno de sus mismos adeptos, a saber, el ilustre filólogo francés Joseph Bédier que, en 1928, al participar en la famosa *querelle* acerca del estema del *Lai de l'ombre*, se lanzaba contra el ejercicio ecdótico -con sus cuadros de derivación de los testimonios-recomendando el camino del "bon manuscrit" como si fuera la única

---

\* N. D.: La redacción de la colaboración del Prof. A. Ruffinatto es anterior a la aparición de dos trabajos que destacan los aportes del hispanismo italiano a la ecdótica (v. Germán ORDUNA, "La crítica textual", *Incipit*, X (1990), 17-43 y "Ecdótica hispánica y el valor estemático de la historia del texto", *RPh*, 45:1 (1991), 89-101. Véase también Alberto BLECUA, "Los textos medievales castellanos y sus ediciones", *RPh*, 45:1 (1991), 73-88).

posibilidad de alcanzar la corporeidad de un texto realmente existido.

De ahí la polémica, muy marcada en el ámbito de la filología románica, entre "lachmannianos" y "bedierianos", la cual se hace sentir de manera especial en los años sucesivos al "argument de Bédier" ocasionando al mismo tiempo una clara delimitación de escuelas: por un lado, las escuelas alemanas, italianas, y (aunque de menor relevancia en lo referente a las obras vulgares) anglosajonas, más señaladamente neolachmannianas; por otro lado, la francesa (con excepciones) y la escuela española, más cercanas al planteamiento de Bédier. Pero, si la orientación de la escuela francesa descansa preferentemente en una serie de reflexiones críticas sobre el oficio de editor de obras vulgares y se sitúa, por lo tanto, en el ámbito especulativo pertinente, no es así en lo que concierne a la escuela española, cuya inclinación bedieriana más que en principios dialécticos parece apoyarse en la reverencia debida al maestro de la filología española (Menéndez Pidal), quien, al parecer, no había demostrado mucho interés por ese asunto.

Además, es también posible que la preferente orientación bedieriana de la escuela española descienda de un hecho concreto, es decir, la preponderancia de testimonios únicos para los más destacados monumentos literarios de la Edad Media: *Cid*, *Apolonio*, *Razón de amor*, *Vida de Santa María Egipcíaca*, la mayoría de las obras de Berceo, etc.

Todo ello explica, aunque no lo justifique, el escaso interés que la filología española reservó durante mucho tiempo a la materialidad textual de las obras, como se percibe, por ejemplo, en las tradicionales colecciones de clásicos españoles: me refiero, naturalmente, a la Biblioteca de Autores Españoles y a los Clásicos Castellanos. Y si ahora, en las colecciones más modernas (Castalia, Cátedra, e incluso Austral), parece que las cosas andan un poco mejor, ello, a mi modo de ver, es debido al hecho de que el espacio de los colaboradores se ha extendido hacia el hispanismo de otros países donde se encuentra más gente dispuesta a desempeñar la pesada tarea de la *restitutio textus*.

Por otro lado, no bastan para poner remedio a los descuidos de la cultura española en el sector ecdótico los esfuerzos de eminentes filólogos del país, como Lazáro Carreter (al cual debemos una importante edición crítica del *Buscón*), y Manuel Alvar (con sus valiosas ediciones de la *Santa María Egipcíaca* y del *Apolonio*); ni basta la intensa labor editorial de José Manuel Bleuca (puntualísimo en el

rastreo de las variantes pero reluctantemente en la consecuente elaboración de cuadros estemáticos), o las incursiones pseudo-lachmannianas de Francisco Rico en el texto del *Lazarillo*, o, finalmente, la supuesta ortodoxia metodológica de Alberto Blecuá (entre otras cosas, autor del único manual de filología textual que se haya redactado hasta ahora en España con vistas al público correspondiente).

He dejado intencionadamente al margen los filólogos románicos españoles que, al igual que Martín de Riquer, consideran peligroso el método lachmanniano como si de una alarmante enfermedad se tratara.

No extraña, pues, que de las primeras contribuciones ecdóticas en favor de la literatura española se hayan hecho cargo especialistas de otros países, aunque no hispanistas profesionales, como -por ejemplo- John D. Fitz-Gerald (editor en 1904 de la *Vida de Santo Domingo de Silos* de Berceo), Jean Ducamin (que en el año 1901 publicó una edición del *Libro de buen amor* "pour la première fois avec les leçons des trois manuscrits connus"), Hermann Knust (cuyas notas filológicas confluyeron en una edición, en verdad, no muy acertada del *Conde Lucanor* de la que se hizo cargo Adolf Birch-Hirschfeld a principios del siglo), E. Boehmer (*Diálogo de la lengua*), Foulché-Delbosq (*Lazarillo*), Carroll Marden (*Libro de Apolonio*), Raymond S. Willis (*Libro de Alexandre*), etc.

Por lo que se refiere a Italia, en cambio, el interés de los filólogos románicos de este país hacia la edición crítica de textos literarios hispánicos fue, a lo menos en un primer momento, muy escaso. De hecho, hay que esperar hasta los años cuarenta para encontrar algo relacionado, si bien marginalmente, con la materialidad de los textos: me refiero, en concreto, a las investigaciones cidianas de Salvatore Battaglia (introducción, traducción y notas del poema), y a las incursiones -menos conocidas- de Gianfranco Contini sobre el *Cifar*, el *Conde Lucanor* y el *Lazarillo* (nada más que esbozos de traducción), que aunque lejanas de cualquier proyecto de edición crítica no dejan de ser, sin embargo, significativas en tanto muestras de una aproximación de la filología italiana no simplemente a las peculiaridades fonéticas, morfológicas y sintácticas de las lenguas ibéricas, sino también a la realidad de sus textos literarios.

No se debe a la casualidad, pues, el hecho de que justamente

en la ciudad de Nápoles encontrara espacio editorial el primer intento de editar críticamente una obra maestra de la literatura española, intento llevado a cabo por un filólogo no perteneciente a la escuela de Salvatore Battaglia pero que en los años cincuenta gravitaba en torno a este mundo: me refiero a Alfredo Cavaliere y a su edición crítica del *Lazarillo* salida de la imprenta de Giannini en 1955. Simplemente un intento, como se ha dicho, y además en muchas partes enjuiciable (según creo haber demostrado en un ensayo sobre la *princeps* del *Lazarillo* que acabo de publicar en la RFE); pero lo que cuenta, desde nuestra perspectiva, es su planteamiento específico, es decir, la adaptación del método de Lachmann a una obra clásica de la literatura española que hasta entonces aún no había sido sometida a una rigurosa investigación textual.

A lo largo del mismo camino, aunque no exactamente en los carriles lachmannianos, se mueve poco después (hacia finales de los cincuenta) otro filólogo, más propiamente vinculado con la escuela napolitana y destinado a convertirse en uno de los máximos representantes del hispanismo italiano: Mario di Pinto. Le pertenece una esmerada edición de la *Razón de amor* con la *Disputa de Elena y María* que, aún apoyándose en los anteriores ejercicios de Menéndez Pidal, ofrece un espacio más amplio a la *divinatio* y a las notas críticas y filológicas; a saber, una edición asentada en un planteamiento rígidamente científico.

Sin embargo, para que pueda hablarse de ecdótica en su sentido específico, debemos llegar a los años sesenta y cambiar de latitud. Bajo el cielo toscano, en efecto, y bajo la guía del maestro por excelencia de la filología románica italiana (Gianfranco Contini), un alumno suyo recién licenciado (Giorgio Chiarini) publica en los célebres "Documenti di Filologia" de la editorial Ricciardi la primera edición realmente crítica del *Libro de buen amor* (Milán-Nápoles 1964). Un trabajo que dio que hablar en el ambiente hasta entonces bastante pacífico de la filología española. Como es bien sabido, las consideraciones de Chiarini sobre la genealogía textual de esta obra y, sobre todo, su defensa (sintética pero terminante) de la tesis monoredaccional tropezó con las teorías que, en paralelo pero sin saberlo Chiarini, estaba elaborando Corominas acerca de la misma obra. Corominas, en tanto ferviente defensor de la tesis birredaccional, juzgó la intervención

de Chiarini como una intrusión ilícita en un coto privado y, encima, llevada a cabo por un joven, en su opinión, ignorante y sin experiencias. Pero, al no poder o al no saber dismantelar el perfil estemático trazado por su "menospreciado" antagonista, que señalaba la existencia de un arquetipo, adoptó una solución de compromiso digna de un sofista: arquetipo y doble redacción -afirmaba Corominas- no se contraponen, pues Juan Ruiz al redactar la supuesta segunda versión del *Libro de buen amor* habría utilizado un ejemplar de su obra ya cuajado de errores, sin demorar en la debida *emendatio*.

Falta espacio para traer a la memoria todos los términos de esta polémica y mencionar los márgenes muy amplios que todavía quedan para dar una respuesta al problema de la doble (o única) redacción del *Libro de buen amor*; lo que, en cambio, quiero subrayar es el incentivo que las controversias teóricas pueden ofrecer al desarrollo de la ecdótica. Como lo demuestra, en los mismos años sesenta, la precavida pero firme declaración de Giuseppe Di Stefano a favor de una posible dimensión sincrónica del *Romancero* (que, por supuesto, sólo puede demostrarse con auxilio de la crítica textual), en alternativa -si no en contraste- con el aspecto preferentemente diacrónico planteado por el tradicionalismo menendezpidaliano. En realidad, hay que esperar hasta el final de los años ochenta para ver realizados algunos ejercicios propiamente ecdóticos de Giuseppe Di Stefano sobre el *Romancero* (edición crítica del *Romance de don Tristán* y perfil estemático de otros romances), pero el mismo Di Stefano, antes de formular su mencionada teoría sincrónica, había demostrado ya su segura competencia en el campo específico de la crítica textual publicando en el año 1966 una excelente edición crítica del *Palmerín de Olivia*.

De hecho, precisamente en los años sesenta el interés de los hispanistas italianos hacia la ecdótica se manifiesta de una manera mucho más marcada que antes confluendo en productos de alto nivel cualitativo. Además de los mencionados *Libro de buen amor* y *Palmerín de Olivia*, aparecen: en 1965 la comedia *Virtudes vencen señales* de Vélez de Guevara, cuidadosamente preparada en su aspecto editorial por Maria Grazia Profeti; en 1967 el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés, en la excelente edición crítica de Cristina Barbolani de García (encaminada hacia el hispanismo y la ecdótica por el magisterio sublime y rebelde de Oreste Macrí); y en el mismo año 1967 sale una esmerada

edición de las poesías de Carvajal, al cuidado de Emma Scoles, en la colección "Officina romanica" dirigida por Aurelio Roncaglia.

Entre 1965 y 1971 la intensa labor didáctica y científica de Alberto Vârvaro, de entre los filólogos románicos italianos el más experto en cuestiones de filología española medieval, confluye en un precioso instrumento de trabajo (el *Manuale di filologia spagnola medievale*), que en el último de sus tres volúmenes comprende una antología del español medieval con textos, en algunos casos, extraídos directamente de los testimonios manuscritos y apoyados en algunas propuestas o esbozos de edición crítica. No extraña, pues, que la enseñanza de Vârvaro haya engendrado frutos tempranos (se remonta al año 1971, en efecto, la edición crítica del *Martirio de San Lorenzo* de Gonzalo de Berceo preparada por Pompilio Tesauro) y siga dando frutos en años sucesivos como lo demuestran algunos de sus excelentes alumnos: Antonio Gargano, por ejemplo, en 1981 publica una perfecta edición crítica del *Triunfo de amor* de Juan de Flores, obra que en aquel entonces acababa de sacudirse el yugo de un *codex unicus* gracias a la aparición de un nuevo códice en la Biblioteca Nacional de Madrid. Y Carla de Nigris que, en años más recientes, se hace cargo de una edición crítica de las poesías menores de Juan de Mena (Nápoles 1988), basándose en los cimientos que el mismo Vârvaro había echado al comienzo de los años sesenta con sus *Premesse ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*.

Volviendo a la fecha de publicación del tercero y último volumen del manual de filología española medieval de Vârvaro (1971), conviene recordar que los mismos años setenta ofrecen otra significativa *ouverture* ecdótica con la edición "neolachmanniana" de la *Poesía de Fray Luis de León* llevada a cabo por Oreste Macrí (Salamanca 1970), cuyo poderoso aparato exegético y crítico abarca más de doscientas páginas introductivas y otras cien puestas a continuación de las setenta del texto. Entre otras cosas, la fructuosa influencia del maestro se transmite, en el mismo decenio, a especialistas como Marco Massoli, Laura Dolfi y Enzo Nortì Gualdani.

Por otro lado y en los mismos años, se dedica al trabajo de restauración, tal vez recargándolo más de lo debido en su búsqueda constante de perfección total, Giovanni Battista De Cesare con su edición del *Libro de Apolonio*, publicada en 1974; y en el mismo 1974 se

adiestra ecdóticamente sobre el *Corbacho*, Marcella Ciceri, hispanista, filóloga en apariencia sin maestros aunque por cierto no desprovista de soportes y consuelos domésticos en lo referente a las ciencias filológicas.

En el sucesivo 1975 dirigen su atención hacia la *Lozana Andaluza*, Giovanni Allegra y Bruno Damiani ofreciéndole a este curioso *divertissement* del XVI una edición aparentemente crítica; mientras que en el mismo año, al margen de las ediciones de la *Celestina* actúa, con brillante sabiduría metodológica, Emma Scoles, descubriendo en la edición de Salamanca de 1570 algunas variantes de gran relieve que incluso podrían entregarle a este testimonio el título de *recentior non deterior*, si no fuera casi imposible establecer con exactitud hasta qué punto dichas variantes se remontan al original y hasta qué punto a la intervención voluntaria de doctos humanistas.

Por otro lado, merece la pena recordar que justamente en los años setenta el marcado celo ecdótico de los hispanistas italianos logra traspasar la frontera de su país para llegar al más pertinente mundo hispánico. En efecto, además de las ediciones citadas de Macrì y Allegra-Damiani (hospedadas respectivamente por Anaya y Porrúa Turanzas), también mi edición crítica de la *Vida de Santo Domingo de Silos* encuentra buena acogida en tierra española y, más concretamente, en Logroño entre las publicaciones del Instituto de Estudios Riojanos, patrocinador de la revista "Berceo" y de varias actividades editoriales relacionadas con la cultura de La Rioja. Esta edición mía sale a la luz unos pocos meses antes que la de Brian Dutton, cuyo *Santo Domingo* alcanza la cuarta posición en su proyecto de edición de las *Obras completas* de Gonzalo de Berceo.

La referencia a la edición paralela de Dutton es imprescindible pues también en este caso (aunque con menor resonancia respecto a la polémica entre Chiarini y Corominas) se manifiestan claramente los asomos de un desacuerdo, sobre todo en lo referente a la *divinatio* y a sus relaciones con la métrica del mester de clerecía en el siglo XIII. En efecto, a la teoría de la sistemática dialefa apoyada por mí (en sintonía con Fitz-Gerald) se contraponen la orientación de Dutton que se adhiere a la propuesta de una sinalefa, no frecuente pero posible, sostenida por Erik Staaf. Es ésta una cuestión en nada secundaria como bien saben los metricólogos que deben actuar en el mundo, problemático y



engañoso, de la poesía española medieval.

Otra encendida polémica, pero esta vez originada por un recensor contrapuesto al autor de una edición crítica, caracteriza el último ejercicio ecdótico de los años setenta debido a un hispanista italiano: me refiero a la edición crítica de los sonetos de Alvar Gómez llevada a cabo por Inoria Pepe en 1979. Mientras, por lo que atañe al aspecto polémico, remito a la severa reseña de Carlos Romero aparecida en el nº 8 de la "Rassegna Iberistica".

Pero, si bien es verdad que, por un lado, las polémicas pueden perjudicar la salud de los contrincantes, por otro lado, también es verdad que precisamente de las polémicas desciende el éxito de un determinado fenómeno cultural. En nuestro caso, la ecdótica, humilde y menospreciada doncella de los estudios hispánicos, alcanza por fin un momento de esplendor al comienzo de los años ochenta cuando adquiere la dignidad de tema monográfico de un Congreso Nacional de la Asociación de hispanistas italianos, el que se celebró en Verona en el mes de junio de 1981.

Aquí, pues, filólogos románicos e hispanistas italianos atienden tanto a algunos problemas generales de la filología textual como a la ecdótica relacionada con los textos hispánicos; y lo hacen de una manera bastante dinámica. Cesare Segre, por ejemplo, en su ponencia inaugural dedicada al Romancero, contrapone a la teoría tradicionalista menendezpidaliana la oportunidad de relacionar la diacronía de las lecciones con la sincronía de los textos (ofreciendo de tal forma garantías filológicas a las tesis que habían sostenido anteriormente Giuseppe Di Stefano y Cesare Acutis). Seguidamente, yo intento demostrar la escasa seguridad de las propuestas de Alberto Blecuca con respecto a las variantes que ofrece la tradición manuscrita de las obras de Garcilaso; variantes que Alberto Blecuca consideraba "redaccionales" (o de autor). Finalmente, Giorgio Chiarini pone de manifiesto las angustias metodológicas de los filólogos románicos de escuela lachmanniana que tienen la obligación de actuar en la inquieta edad "posmoderna".

Al margen, en el sector de las comunicaciones, otros hispanistas y otros filólogos románicos italianos comprometidos con ejercicios ecdóticos hablan de sus experiencias.

A mi modo de ver, el Congreso de Verona designa una etapa

fundamental en el itinerario de la filología y el hispanismo italiano hacia la ecdótica relacionada con textos españoles y, al mismo tiempo, le ofrece un certificado de garantía para su desarrollo en los años ochenta. Años que se abren con la edición del *Libro de los Engaños* preparada por Emilio Vuolo (Nápoles 1980) y prosiguen con la edición, ya mencionada, del *Triunfo de amor* a cargo de Antonio Gargano (1981) y la edición de Tesauro del *Libro de miseria de omne* (1983); mientras, simultáneamente, Paola Elia realiza su primer ejercicio ecdótico publicando las *Letras* de Fernando del Pulgar (Pisa 1982).

Sucesivamente, en la segunda mitad de esta década, toman cuerpo otros experimentos textuales de gran relieve, tales como: *Poeti cancioneriles del sec. XV*, trabajo coordinado por Giovanni Caravaggi, la mencionada edición de las poesías menores de Juan de Mena al cuidado de Carla de Nigris (1988), el texto crítico de las poesías de Lope de Stúñiga preparado por Lia Vozzo Mendia (Nápoles 1989) y, finalmente, una valiosa edición de las poesías de San Juan de la Cruz debida a Paola Elia (L'Aquila-Roma 1989).

Nos estamos acercando al final de nuestro rápido paseo ecdótico, pero no podemos rematarlo sin mencionar el hecho de que también los años noventa se abren con buenos auspicios para esta ciencia: lo demuestran el trabajo impresionante de Maria Rosso sobre la *Poesía de Garcilaso de la Vega* (Madrid 1990), la bella edición crítica de las *Coplas de la Pasión* del Comendador Román realizada por Giuseppe Mazzocchi (Florencia 1990), la cuidadosa labor textual que Marcella Ciceri acaba de tejer en torno al *Cancionero* de Antón de Montoro (Salamanca 1990), y la recién salida edición de los *Testi giudeospagnoli medievali* preparada con mucho esmero por Laura Minervini (Nápoles 1992). Además, por lo que a mí me consta, otros muchos trabajos de crítica textual sobre textos hispánicos se encuentran actualmente en fase de elaboración; lo cual demuestra cómo los hispanistas italianos siguen desempeñando con ardor el papel de "guardas cuidadosos de la función fáctica", según los (y nos) denominaba Carmelo Samonà, con mucho respeto pero acaso y al mismo tiempo con un destello de cariñosa ironía.

Aldo Ruffinatto  
Universidad de Turín

## REFERENCIAS

- ACUTIS, Cesare, "Romancero ambiguo (prenotorietà e frammentarismo nei romances dei secc. XV e XVI)", en *Miscellanea di Studi Ispanici*, Pisa, 1974, pp. 38.
- ALLEGRA, Giovanni (ed.), F. Delicado, *Retrato de la Loçana Andaluza*, ed. crítica de B.M. Damiani y G. Allegra. Madrid, Porrúa Turanzas, 1975.
- ALVAR, Manuel (ed.), *Vida de Santa María Egipcíaca*, Estudios. Vocabulario. Edición de los textos. Madrid, CSIC, 1970, 2 vols.
- (ed.), *Libro de Apolonio*. Madrid, Castalia, 1976 (Col. Fuentes Literarias de las Lenguas Hispánicas), 3 vols.
- BARBOLANI DE GARCÍA, Cristina (ed.), Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, edición crítica a cura di C.B. de G. Messina-Firenze, D'Anna, 1967.
- BATTAGLIA, Salvatore (ed.), *Poema de Mío Cid*, Edizione, traduzione e commento di S.B. Roma, Cremonese, 1943.
- BÉDIER, Joseph, "La tradition manuscrite du *Lai de l'Ombre*. Réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes", en *Romania* LIV (1928), 161-196 y 321-356.
- BLECUA, Alberto, *Manual de Crítica textual*. Madrid, Castalia, 1983.
- BLECUA, José Manuel (ed.), Francisco de Quevedo, *Obra poética*, edición de J.M.B. Madrid, Castalia, 1969, 2 vols.
- (ed.), Don Juan Manuel, *Obras completas*. Madrid, Gredos, 1981 (Biblioteca Románica Hispánica), 2 vols.
- BOEHMER, Edward (ed.), Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, en *Romanische Studien* VI (1895), 339-420.
- CARAVAGGI, Giovanni (ed.), *Poeti cancioneriles del sec. XV*. L'Aquila-Roma, Japadre, 1986.
- CARROL MARDEN, C. (ed.), *Libro de Apolonio*, an old spanish poem edited by C.C.M. Princeton, Princeton University Press, 1917-1922, 2 vols. Reimpreso en New York, Kraus Reprint Corporation, 1965.
- CAVALIERE, Alfredo (ed.), *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Napoli, Giannini, 1955.

- CHIARINI, Giorgio (ed.), Juan Ruiz Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, edizione critica a cura di G.C. Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1964 (Documenti di Filologia, 8).
- , "Prospettive translachmanniane dell'ecdotica", en *Ecdotica e testi ispanici*. Atti del Convegno Nazionale della Associazione Ispanisti Italiani. Verona, 18-19-20 giugno 1981, Verona, Università degli Studi di Padova, 1982, pp. 45-64.
- CICERI, Marcella (ed.), *Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera*, edizione critica. Modena, Mucchi, 1974.
- (ed.), Antón de Montoro, *Cancionero*. Edición crítica de M.C. Introducción y notas de Julio Rodríguez Puértolas. Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV, 1990.
- COROMINAS, Joan (ed.), Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, edición crítica de J.C. Madrid, Gredos, 1967.
- DAMIANI, Bruno (ed.), véase ALLEGRA.
- DE CESARE, Giovanni Battista (ed.), *Libro de Apolonio*, Introduzione, testo e note. Milano, Cisalpino, 1974.
- DE NIGRIS, Carla (ed.), Juan de Mena, *Poesie minori*, edizione critica a cura di C.d.N. Napoli, Liguori, 1988 (Romanica Neapolitana, 23).
- DI PINTO, Mario, *Due contrasti d'amore nella Spagna medievale*. Pisa, La Goliardica, 1959.
- DI STEFANO, Giuseppe (ed.), *El libro del famoso e muy esforçado cavallero Palmerín de Olivia*. Testo critico a cura di G.d.S. Pisa, Università di Pisa, 1966 (Collana di studi diretta da Guido Mancini, 11).
- , *Sincronia e diacronia nel Romanzero*. Pisa, Università di Pisa, 1967 (Collana di Studi diretta da Guido Mancini, 15).
- , "El Romance de Don Tristán. Edición 'crítica' y comentarios", en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, III, Barcelona, Quaderns Crema, 1988, pp. 271-303.
- DOLFI, Laura, *Il teatro di Góngora "Comedia de las firmezas de Isabela"*. Pisa, C. Cursi Editore & F., 1983, 2 vols.
- DUCAMIN, Jean (ed.), Juan Ruiz Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, texte du XIV<sup>e</sup> siècle, publié pour la première fois avec les leçons des trois manuscrits connus, par J.D. Toulouse, Imprimerie et Librairie Edouard Privat, 1901 (Reimpresso en 1971, New York, Johnson Reprint Corporation).

- DUTTON, Brian (ed.), Gonzalo de Berceo, *La vida de Santo Domingo de Silos*. Estudio y edición crítica por B.D. London, Tamesis Books, 1978.
- ELIA, Paola (ed.), Fernando del Pulgar, *Letras*. Edizione critica, introduzione e note a cura di P.E. Pisa, Giardini, 1982.
- (ed.), Juan de la Cruz, *Poesie*. Edizione critica a cura di P.E. L'Aquila, Japadre, 1989.
- FITZ-GERALD, John D. (ed.), *La Vida de Santo Domingo de Silos par Gonzalo de Berceo*. Edition critique publiée par J.D.F.-G. Paris, Librairie Emile Bouillon, 1904.
- FOULCHÉ-DELBOSC, R. (ed.), *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*. Restitución de la edición príncipe por R.F.-D. Barcelona-Madrid, Bibliotheca Hispanica, 1900.
- GARGANO, Antonio (ed.), Juan de Flores, *Triunfo de amor*. Edizione critica, introduzione e note di A.G. Pisa, Giardini, 1981.
- KNUST, Hermann (ed.), *El libro de los enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio*, Text und Anmerkungen aus dem Nachlasse von H.K., herausgegeben von Adolf Birch-Hirschfeld. Leipzig, Dr. Seele & Co., 1900.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (ed.), Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón llamado don Pablos*. Edición crítica y estudio preliminar de F.L.C. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca. 1965 (1980<sup>2</sup>).
- MACRÌ, Oreste (ed.), *La Poesía de Fray Luis de León*. Introducción, edición crítica y comentario de O.M. Salamanca, Anaya, 1970.
- MASSOLI, Marco (ed.), Frey Iñigo de Mendoza, *Coplas de Vita Christi*. Studio introduttivo, testo critico, traduzione e commento a cura di M.M. Messina-Firenze, D'Anna, 1977.
- MAZZOCCHI, Giuseppe (ed.), Comendador Román, *Coplas de la pasión con la resurrección*. Edizione critica, studio introduttivo e commento a cura di G.M. Firenze, La Nuova Italia, 1990.
- MINERVINI, Laura (ed.), *Testi giudeospagnoli medievali (Castiglia e Aragona)*. Napoli, Liguori, 1992, 2 vols.
- NORTI GUALDANI, Enzo (ed.), Juan de Padilla (El Cartujano), *Los doce triunfos de los doce apóstoles*, a cura di E.N.G. Messina-Firenze, D'Anna, 1975-1983, 3 vols.
- PANNIER, Léopold (ed.), *La Vie de Saint Alexis, poème du XI siècle et*

*renouvellements des XII, XIII et XIV siècles, publiés avec préfaces, variantes, notes et glossaire par Gaston Paris et L.P. Paris, 1872.*

PARIS, Gaston, véase PANNIER.

PEPE SARNO, Inoria (ed.), Alvar Gómez de Castro, *Sonetti*, edizione critica, introduzione e note a cura di I.P.S. Roma, Bulzoni, 1979.

PROFETI, Maria Grazia (ed.), Luis Vélez de Guevara, *Virtudes vencen señales*. Introduzione, testo critico e note a cura di M.G.P. Pisa, Università di Pisa, 1965 (Collana di studi diretta da Guido Mancini, 9).

RICO, Francisco, "En torno al texto crítico del *Lazarillo de Tormes*", *HR XXXVIII* (1970), 405-19 (reproducido en *Problemas del "Lazarillo"*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 33-55, con el título "En torno a la edición crítica").

-----, "La *princeps* del *Lazarillo*. Título, capitulación y epígrafes de un texto apócrifo", en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 417-446 (reproducido en *Problemas del "Lazarillo"*, cit., pp. 113-151).

ROMERO, Carlos, Reseña a Alvar Gómez de Castro, *Sonetti*, ed. Inoria Pepe Sarno, en *Rassegna Iberistica* 8 (1979), 52-56.

ROSSO GALLO, María (ed.), *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico*. Madrid, RAE, 1990 (Anejos de la BRAE, XLVII).

RUFFINATTO, Aldo (ed.), *La Vida de Santo Domingo de Silos de Gonzalo de Berceo*. Estudio y edición crítica de A.R. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1978.

-----, "Garcilaso senza stemmi", en *Ecdotica e testi ispanici*, cit., pp. 25-44.

-----, "La *princeps* del *Lazarillo*, toda problemas", *RFE LXX* (1990), 249-96.

SCOLES, Emma (ed.), Carvajal, *Poesie*. Edizione critica, introduzione e note a cura di E.S. Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967.

-----, *Il testo della "Celestina" nell'edizione Salamanca 1570*. Roma, Società Filologica Romana, 1975.

SEGRE, Cesare, "Strutturazione e destrutturazione nei *Romances*", en *Ecdotica e testi ispanici*, cit., pp. 9-24.

TESAURO, Pompilio (ed.), *Gonzalo de Berceo, Martirio de San Lorenzo*,

- edizione critica a cura di P.T. Napoli, Liguori, 1971.
- (ed.), *Libro de miseria de omne*. Edizione critica, introduzione e note di P.T. Pisa, Giardini, 1989.
- VARVARO, Alberto, *Manuale di filologia spagnola medievale*. Napoli, Liguori, 1965-1971, 3 vols.
- VOZZO MENDIA, Lia (ed.), *Lope de Stúñiga, Poesie*. Edizione critica a cura di L.V.M. Napoli, Liguori, 1989.
- VUOLO, Emilio (ed.), *Libro de los Engaños e los asayamientos de las mugeres*, edizione critica con un'Appendice di brani dalle altre versioni spagnole del *Libro di Sindibâd*, a cura di E.V. Napoli, Liguori, 1980.
- WILLIS, Raymond S. Jr. (ed.), *El Libro de Alexandre*. Text of the Paris and the Madrid manuscripts prepared with an introduction by R.S.W. Princeton, Princeton University Press, 1934 (reimpresso en New York, Kraus Reprint Corporation, 1976).

## LA FECHA DEL LIBRO DE ALEXANDRE Y LA CONFUSION DE LOS NOMBRES DEL NUMERO

La abundancia de subdivisiones formales y sustanciales de los numerales latinos es, en muchas ocasiones, teórica. No es, en efecto, excesivamente fácil mantener las diferencias entre distributivos, multiplicativos o proporcionales, máxime cuando los primeros pasan a usarse en singular, e incluso para la unidad: *singulus*, *binus*, *trinus*. Los ejemplos de distributivos como multiplicativos, o proporcionales, con formas en singular, son frecuentes. *Singulus*, *binus*, *trinus* toman el lugar de los proporcionales *simplus*, *duplus*, *triplus* y los multiplicativos *simplex*, *duplex*, *triplex* en autores como Lucrecio, Livio, Quintiliano o el mismo Virgilio, y más raramente el de los distributivos, con algún ejemplo suelto en Ovidio, entre otros. En la lengua literaria, que muestra suficientemente estas transgresiones, se encuentran a veces distributivos por cardinales, en Virgilio, Livio, Quintiliano o Plinio. La diferencia entre múltiplos (adverbios: "cuántas veces") y multiplicativos ("cuántas veces más") se resuelve a favor de los primeros. Así *bis*, adverbio múltiplo, predomina sobre *duplex*.

### Ejemplo de confusión medieval: la fecha del Libro de Alexandre

Los autores cultos intentaron, a lo largo de la Edad Media, conservar la *grammatica*. No pudieron conseguirlo siempre, bien por errores propios, por fallos en la interpretación, o por ambas cosas. A continuación incluimos un ejemplo muy concreto en el cual esperamos mostrar cómo la acumulación de errores de interpretación de los numerales en la transmisión de una obra literaria ha llevado a una solución imposible, mientras que su posible (y fácil) corrección ayuda a resolver un espinoso problema filológico.



En lo que concierne a la fecha del *Libro de Alexandre*<sup>1</sup>, cuestión de gran interés para determinar la evolución de las corrientes poéticas en la Castilla medieval, no hay acuerdo preciso, fuera de los límites muy generales de la primera mitad del siglo XIII: tiene que ser posterior a 1182, fecha del poema latino de Galterio de Chatillon, Alexandreis, que traduce en buena parte, y anterior a 1250, fecha aproximada del Poema de Fernán González, en el que influye.

Lo fundamental es que el propio texto incluye una referencia a su fecha, en la estrofa 1799. En el apartado correspondiente de la edición unificada (pp. 24-26) no se quiso alargar la exposición y la

<sup>1</sup> El *Libro de Alexandre* es una obra anónima castellana del siglo XIII, de gran atractivo por su tema universal, las hazañas de Alejandro Magno, su enorme extensión, y la gran calidad literaria de su autor. Sus problemas son muchos: para empezar, la existencia de dos textos, el de la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. V-5-nº 10), procedente de la biblioteca de la casa de Osuna, por lo cual se llama manuscrito *O*, del siglo XIV, o muy finales del siglo XIII, copiado en León por Fray Lorenzo de Astorga, y el de la Bibliothèque Nationale de Paris (manuscrit espagnol 488), del s. XV, aragonés, manuscrito *P*, que el copista atribuye a Gonzalo de Berceo. El *Libro de Alexandre* se ha conservado también en algunos fragmentos menores, de escaso número de versos, que testimonian la gran extensión antigua de las familias de manuscritos, pues no se relacionan muy directamente con ninguno de los dos manuscritos largos conservados, ninguno de los cuales, por su parte, está tampoco completo. El fragmento del Archivo Ducal de Medinaceli (*Med* signatura Archivo Histórico, caja 37, documento 50) es del siglo XIV y contiene los primeros veintisiete versos, es decir, llega hasta el verso c de la estrofa 7. Del perdido manuscrito en pergamino de Bugedo (*B*) se conservan tres fragmentos, publicados en una obra póstuma de Francisco de Bivar (m. 1635): *Marci Maximi Caesaraugustani, viri doctissimi continuatio Chronici omnimoda Historia ab Anno Christi 430 (ubi Flav. L. Dexter desuit) usque ad 612 quo maximus pervenit...* Madrid. Ex typ. Didaci Diaz de la Carrera. Anno M.D.C.LI, in fol.. Las estrofas citadas, aducidas como argumento en favor de la antigüedad de la lengua castellana, son las 787 - 793, 851 y 1167 - 1168b. El fragmento reproducido por José Pellicer en el *Informe del origen, antigüedad, calidad, i sucession de la excelentissima casa de Sarmiento de Villamayor y las vnidas a ella por casamiento* (Madrid, 1663, fol. 35 vº) imprime lo conservado de las estrofas 1167 y 1168 (seis versos) de *B* tal como lo había editado Francisco de Bivar, de cuyo libro lo toma. El *Vitorial* o *Crónica de don Pero Niño*, escrita en el s. XV por Gutierre Díez de Games, nos conserva también algunas estrofas, en dos versiones, una en la edición de Llaguno y Amirola, Madrid, 1762, págs. 221 - 222, y la otra en el manuscrito de la crónica, del siglo XV, que se conserva en la Academia de la Historia (Est. 24, gr. 2a., B28), con la particularidad de que en esta última está copiado como prosa. Ambos contienen las estrofas 51 - 55, 57 - 58, 61, 66 - 67, 73, 75 - 76, 80 - 82 y 84; el fragmento manuscrito (*G'*) contiene además la 77, que falta en el impreso (*G*). Cfr. F. Marcos Marín: *Libro de Alexandre*, Madrid: Alianza, 1987.

explicación de cómo puede descubrirse el error de cómputo por mala interpretación de los numerales latinos. Pareció suficiente la explicación, precisamente por lo que para el editor era su obviedad. Ahora se ve que lo que era obvio era la necesidad de explicar más los datos aducidos y a ello hay que ponerse.

El pasaje se sitúa en el siguiente contexto: Apelles se encarga de construir el sepulcro de Darío, ricamente decorado, que incluye el cómputo de la muerte del rey a partir de la fecha de la creación del mundo. (Estrofas 1791-1803).

La fuente es *Alexandreis* VII 429-30:

In summa annorum bis milia bina leguntur  
430 Bisque quadringenti decies sex bisque quaterni

fecha del asesinato del rey persa, que se calcula como bis milia bina "dos veces mil dos veces", sumado a bis quadringenti "dos veces cuatrocientos", sumado a decies sex "dieciséis", sumado a bis quaterni "dos veces cuatro":

$$(2 \times (2 \times 1000)) + (2 \times 400) + (10 \times 6) + (2 \times 4) = 4868$$

Darío, por tanto, fue asesinado el año 4868 de la Creación. Esta fecha es, en nuestro calendario, el 330 a. J.C., lo cual permite (Willis: 1934, Solalinde: 1936, Ware: 1965, Nelson: 1978) tratar de calcular las fechas que los textos castellanos dan en cada manuscrito, que son divergentes:

#### Manuscrito de París

1799 1778 Allj escriujo la cuenta que de coraçon la oabie  
el mundo quando fue fechō quantos años auje  
de tres m̄jll e nueueçientos e doçe non tollje  
agora quatroçientos e seys m̄jll enprendie

## Manuscrito de Madrid (Osuna)

1799 1637      Escreuio la cuenta / ca de cor la sabia  
 el mundo *quando* fue fecho / & *quantos* annos auia  
 de tres mil & nueue çientos / doze les tollia  
 agora .iiij<sup>o</sup>. mil & trezientos / & quinze prendia

Aparentemente, O no ha comprendido el cálculo y su verso d es inaceptable. No se entiende fácilmente dónde radica su error; pero veremos que, una vez que se entiende, nos da la prueba para comprobar la fecha. El error de P es mucho más sencillo: *bis milia bina* ( $2 \times 1000 \times 2$ ) del texto latino es 'cuatro mil', luego el >tres< que aparece en los dos manuscritos es un error de la fuente remota común de O y P; *bisque quadringenti decies sex* ha sido interpretado como 'dos veces cuatrocientos dieciséis' ( $+ 2 \times 416$ ), 'ochocientos treinta y dos', en lugar de separar bisque quadringenti por un lado y decies sex (por sedecim) por otro, mientras que *bisque quaterni*, en vez de ser interpretado como ( $+ 2 \times 4$ ) lo ha sido como ( $+ 2 \times 40$ ).

De otro tipo es el error de >tres< por 'cuatro', explicable tal vez por algo tan simple como una mera supresión de un trazo en una copia intermedia, que podría haber estado escrita en cifras romanas, como ocurre en O 1637d (1799d en la numeración unificada).

Tenemos así que interpretar numérica (y aritméticamente) el verso d de P como:

$$(2 \times (1000 \times 2)) + (2 \times 416) + (2 \times 40)$$

o, lo que es lo mismo:

$$4000 + 832 + 80 = 4912$$

tal como aparece en el texto, sin más corrección que la de tres m̄ijl por cuatro. Las discrepancias señaladas como errores de interpretación de los numerales son reales, como se ve, no especulaciones nuestras, puesto que las operaciones matemáticas arrojan los resultados esperados.

El cálculo de *O* nos daría, si lo hiciéramos del mismo modo, 2888 o, con la corrección de 'cuatro' por >tres<, 3888, cifras que no son aceptables en ninguno de los dos casos. Por eso Nelson corrige:

de [quatro] mill nue[f] cientos [treinta e dos] tollié

con preferencia por el final de *O* y por las matemáticas, pero no por los textos, que carecen de los elementos para esa reconstrucción de [treinta e dos] en vez del doze común a los dos manuscritos.

A partir del 6400 de *P* "quatroçientos e seys m̃jll" Ware da como fecha el año 1204 d. J.C.. El cálculo de Nelson, en su edición:

$$((6400 - 4868) = 1532) - 330 = 1202$$

no podía ser definitivo, al no incluir las diferencias del calendario y las correcciones del cómputo, que piden contar un año antes y un año después de Jesucristo como magnitudes correctoras entre los calendarios. Lo definitivo, sin embargo, y en ello consiste nuestra aportación personal, silenciada tan modesta como inoportunamente en nuestra edición, es la solución de *O*.

A pesar de sus dificultades, es *O*, en efecto, quien nos ofrece la solución posible del rompecabezas. Para ello partimos de esa necesaria reconstrucción del verso c como "quatro mill", en vez del *tres* de ambos manuscritos. Si, al corregir, intercambiamos el *tres* de c y el *iiij* de d en *O*, nos queda, sin detalles, este texto:

de [quatro] mill nueue cientos e doze les tollia  
agora [tres] mill e trezientos e quinze prendia

Si realizamos ahora la operación correspondiente:

$$(4000 - 912) + 3315 = 6403$$

llegamos al año 6403 de la Creación, que ofrece sólo tres años de diferencia con el 6400 de *P*. Restamos de esta cifra la que resulta al

calcular la suma del año de la muerte de Darío, 4868, mas los 330 años que faltan para el año de comienzo de la era cristiana; el resultado es:

$$6403 - (4868 + 330) = 1205$$

con lo que perviven esos tres años de diferencia que afectan a la fecha más clara, la del año 6400 (o 6403) de la creación del mundo. El criterio corrector de un año antes y después de Jesucristo podría llevarnos hasta 1207.

Desde aquí caben varias posibilidades, a partir del hecho innegable de que el cálculo de la fecha desde los datos de los manuscritos conservados ya no es un imposible, puesto que la interpretación del error básico, la confusión de los numerales latinos, deja claro el valor del año 6400 en *P*. La diferencia de tres años con *O*, según la leve e imprescindible reconstrucción propuesta, no parece significativa, aunque volveremos a ella.

La fecha que se nos da en el texto podría ser la de la copia de la *Alexandris* que el autor del *Alexandre* utilizó. En este caso hemos de suponer un texto latino, que no se ha conservado, en el que, frente al resto de la tradición, se añadieran uno o dos versos, los supuestamente traducidos por el autor castellano, necesarios exclusivamente para este fin. La diferencia entre 6400 y 6403 no se aclara de este modo, *O* y *P* hubieran debido repetir la fecha del texto latino, que sería igual para los dos.

La diferencia de tres años entre un cómputo y otro se explica, sencillamente, según los dos posibles cómputos del *anno mundi*, A.M., la "era de la creación" o "era del mundo". Si se asigna el año 1 a la edad del nacimiento de Adán, el año 3828 A.M. sería el año de la destrucción del segundo templo. Mas también puede contarse el año 1 como año de la tierra informe (Gen. 1:2), el año 2 como año de la creación de Adán y el año 3 cuando tenía un año de edad. Esta diferencia de tres años, que está comprobada en textos talmúdicos y rabínicos, es precisamente la que separa las fechas reconstruidas en los dos manuscritos. No cabe duda de que un *Alexandre* de h. 1202 no pudo ser obra del Gonzalo de Berceo autor de los *Milagros*, ni de que las copias que se nos conservan muestran una sustancial moderniza-

ción del texto, junto a su dialectización. Esa intervención de los transmisores podría incluir alguna adición, en una etapa primitiva, con la cual se explicaría el verso 860*d*, referido a Damietta, aparentemente relacionado con sucesos de la quinta cruzada (1217) y la reconquista de esta ciudad en 1217. La estrofa 2522, en cambio, puede contener una alusión al rey de Sicilia y la cruzada de 1228. Advertíamos proféticamente en nuestra edición unificada que hasta entonces nadie había hecho hincapié en esos pasajes para fechar la obra; pero que, dada la volubilidad de la naturaleza humana, nada tendría de extraño que esos arguamentos de minucia calendárica recobraran una fuerza insospechada. Así se pretende, recurriendo incluso a las fechas de reconquista de Sevilla (1248) a partir de una mención de esta ciudad con Toledo y Galicia, pocos versos antes, por cierto. Como si antes de su reconquista nadie hubiera oído hablar de la ciudad. La conjugación de las fechas del texto y de los usos del calendario permite establecer que el *Libro de Alexandre* se escribió entre 1202 y 1207. En esos años el futuro poeta Gonzalo de Berceo tendría unos siete o nueve años de edad, como mucho, y no pasaría de monaciello.

La causa de la confusión radica en la mezcla de cardinales, múltiplos y distributivos en el texto latino, que los copistas del texto castellano no han entendido correctamente, a lo cual hay que añadir las deturpaciones posteriores del texto, en una mala transmisión. Sin entrar aquí en la validez definitiva de la fecha del texto por este método, aducimos el ejemplo como prueba de esa confusa mezcla de numerales y la pérdida de la distinción entre las distintas clases.

Francisco Marcos Marín  
*Universidad Autónoma de Madrid*

## REFERENCIAS

- GREENIA, GEORGE D. 1989 "The Libro de Alexandre and the computerized editing of texts," *La Corónica*, 17, 55-67.
- MARCOS MARÍN, FRANCISCO 1985 "Computer-Assisted Philology: Towards a Unified Edition of OSp. Libro de Alexandre," *Proceedings of the European Language Services Conference on Natural-Language Applications*, section 16, Copenhagen: IBM Denmark.
- MARCOS MARÍN, FRANCISCO 1986a "Metodología Informática para la Edición de Textos," *Incipit*, Buenos Aires, vi, 185-197.
- MARCOS MARÍN, FRANCISCO 1986b "UNITE: conjunto de programas para el tratamiento filológico de textos en verso," *Procesamiento del Lenguaje Natural*, [Sociedad Española para el Procesamiento del Lenguaje Natural] 4, 43-55.
- MARCOS MARÍN, FRANCISCO 1987a *Libro de Alexandre. Estudio y edición* Madrid: Alianza Universidad.
- MARCOS MARÍN, FRANCISCO 1987b "El Libro de Alexandre: Edición unificada por ordenador," *LEA*, IX, 347-370.
- MARCOS MARÍN, FRANCISCO 1987c "La confusión de numerales latinos y románicos y la fecha del *Libro de Alexandre*," *Insula*, 488- 489, 20.
- MARCOS MARÍN, FRANCISCO 1988a "Recuperación de información lingüística y tratamiento crítico de textos," *Actas, Simposio Internacional de Educación e Informática*, Madrid, 15 al 18 de junio 1987, Madrid: Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad Autónoma de Madrid, 187-196.
- MARCOS MARÍN, FRANCISCO 1988b "El Libro de Alexandre: Notas a partir de la primera edición unificada por ordenador," *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española* Madrid: Arco Libros, 1988, 1025-1064.
- MARCOS MARÍN, FRANCISCO 1988c "Amor, verdad, geometría: el enigma de Laura," *Insula*, 497, 5- 6.
- MARCOS MARÍN, FRANCISCO 1989a "Los numerales: Contraste y Tipos," *L.E.A.*, XI, 13-53.

- MARCOS MARÍN, FRANCISCO 1989b "Cuando los numerales no representan número," *Lexis*, XIII, 161- 222.
- MARCOS MARÍN, FRANCISCO 1989c [1991] "UNITE, a Package for Computer Assisted Philological Editing," *Folia Linguistica Historica*, X, 117- 143.
- MARCOS MARÍN, FRANCISCO 1990 "Notas al azar: para simultanear lo par y lo impar," en David Hook y Barry Taylor (eds.) *Cultures in Contact in Medieval Spain: Historical and Literary Essays Presented to L.P. Harvey*, Londres: King's College London Medieval Studies, 151- 156.
- MARCOS MARÍN, FRANCISCO 1990b "Lexicología en la formación del sistema de los nombres del número," *Hispanica Posnaniensia*, I, 105- 131.
- MARCOS MARÍN, FRANCISCO 1990c "Remarks on the Syntax of Numerals," *Proceedings of the Fourteenth International Congress of Linguists. Berlin/GDR, August 10 - August 15, 1987*, Berlín: Akademie-Vg., I, 792- 801.
- MARCOS MARÍN, FRANCISCO 1990d "Remarks on the Syntax of Numbering," *LynX*, (Valencia), 2, 27-43.
- MARCOS MARÍN, FRANCISCO 1990e *Introducción a la Lingüística: Historia y Modelos*. Madrid: Síntesis.
- MARCOS MARÍN, FRANCISCO 1991 "Typology of Numerals: Minority Languages of China," *Pan-Asiatic Linguistics, Proceedings of the Third International Symposium on Language and Linguistics*, Bangkok: Chulalongkorn University Printing House, II, 756-763.
- MARCOS MARÍN, FRANCISCO 1991b "Computers and Text Editing: A Review of Tools, an Introduction to UNITE and Some Observations Concerning its Application to Old Spanish Texts", *Romance Philology*, XLV/1, 1991, 102-122, (Bibliography: 205-237).
- F.M.M. y PILAR SALAMANCA FERNÁNDEZ 1987 "Programas informáticos para la crítica textual," *Telos*, 11, 105-111.
- F.M.M. y JESÚS SÁNCHEZ LOBATO 1988 *Lingüística Aplicada*. Madrid: Síntesis.
- NELSON, DANA (ed.) 1978 Gonzalo de Berceo *El Libro de Alixandre. Reconstrucción crítica*. Madrid, Gredos.



- NELSON, DANA 1991 *Gonzalo de Berceo y el "Alixandre": Vindicación de un estilo*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- SALAMANCA FERNÁNDEZ, PILAR 1987 "Crítica textual e informática: los programas UNITE," *FUNDESCO, Boletín de la Fundación para el Desarrollo de las Comunicaciones*, 73, 8-10.
- SOLALINDE, A.G. 1936 Reseña de Willis 1934 *Hispanic Review*, IV, 75 - 80.
- WARE, N.J. 1965 "The date of composition of the *Libro de Alexandre*: a re-examination of stanza 1799," *Bulletin of Hispanic Studies*, XLII, 1965, 252 - 254.
- WILLIS, RAYMOND S. JR. 1934 *El Libro de Alexandre*, Princeton, University Press, reimp. Kraus Reprint, N. York, 1965.

## ORALIDAD Y ESCRITURA EN EL ROMANCERO BONAERENSE<sup>1</sup>

1. Albert Lord, a través de su obra *The Singer of Tales* (1960), impulsa una ola de estudios referidos a variadas manifestaciones del ámbito de la oralidad. En dicho texto, y después en sucesivos artículos (Lord, 1974, 1981), se puntualizan los parámetros diferenciadores del estilo oral, se da consistencia teórica a la percepción romántica de la literatura tradicional como poseedora de un código propio cuyos modos de producción y reproducción se distinguen claramente de los de la literatura "cultura". A partir de los enunciados de Lord, los conceptos de *fórmula* y *motivo* son aplicados rápidamente, no sólo al análisis de composiciones orales documentadas en comunidades ágrafas contemporáneas, sino también al estudio e interpretación de textos de la Antigüedad y la Edad Media, en un esfuerzo por hallar en periodos fundacionales de la cultura elementos que testimonien constantes en la creación y transmisión de cantares a través de los siglos.

En las últimas décadas asistimos a la aparición de un conjunto de trabajos que esclarecen diferentes aspectos de la oralidad y su relación con la escritura. El mundo de la expresión oral y el de la expresión escrita tienen una estructuración lingüística propia que se corresponde en cada caso, con una organización particular del pensamiento. La linealidad del signo lingüístico que se manifiesta en la dimensión espacial de la letra escrita, es reemplazada en el ámbito oral, por un devenir temporal en el que cada palabra, cada frase, son irrepetibles (Ong, 1987, 38-80), fluyen como el río de Heráclito en un

---

<sup>1</sup> Estas páginas surgieron motivadas por el clima de cordial discusión académica compartido en el seminario *Oralidad y escritura*, que dictó el Dr. Germán Orduna en 1992, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

tiempo irretornable. Las palabras se convierten en hechos, en actos de habla directos y en este sentido la oralidad se focaliza como el campo propicio para el desarrollo de estudios pragmáticos (Austin, 1971, van Dijk, 1980) y semióticos (Lotman, 1979) que interpretan a partir de nuevas perspectivas, los diferentes procesos de la historia de la cultura.

En el campo de la literatura románica son retomados la épica y el romancero, corroborando y ampliando direcciones teóricas que años antes había señalado la aguda pluma de don Ramón Menéndez Pidal (1953, 1957, 1959). Los fundamentos del oralismo fueron rápidamente adoptados por los neotradicionalistas con excelentes resultados (De Chasca, 1969, y Duggan, 1973, 1974, entre otros). Pero, como parte del impulso impartido por esta perspectiva renovadora que esclarecía tantos interrogantes, las apreciaciones iniciales de Lord, referidas al caso concreto de la épica oral yugoslava, se vieron extrapoladas a otro contexto de producción literaria diferente en el tiempo y en el espacio; fueron aplicadas a textos, considerando a priori su origen oral, cuando en realidad ese origen permanece como incógnita, siendo la única evidencia la presencia de un manuscrito.

Tanto la épica como el romancero medieval llegan a nosotros a través de textos escritos. La tradición textual escrita, manuscrita o impresa, está tan ligada a la esencia de estas obras como las marcas del código de oralidad que podemos extraer de ellas. A partir de la toma de conciencia de esta realidad varios especialistas tratan de resolver el problema, tan frecuente en el abordaje de obras medievales, de cómo aplicar parámetros de análisis propios del discurso oral a textos escritos. Surgen de este modo las consideraciones de Zumthor (1989, 41-64) que propone rastrear la supuesta oralidad en función de la interpretación de índices internos, proporcionados por el texto mismo, e índices externos, extraídos de otros documentos referidos al texto. De forma semejante, Franz Bäuml (1984) proporciona un modelo de adaptación de los conceptos de Lord, puntualizando que únicamente podemos hallar en el texto escrito referencias a la supuesta tradición oral de la que parte y no esa tradición en funcionamiento autónomo, ya que la puesta por escrito evidencia en sí misma un proceso de "traducción" operado en el texto. Alan Deyermond (1988) acentúa el hecho de que el estudioso de la literatura medieval se encuentra

habitualmente ante textos "mixtos" en los cuales se hace evidente una transición estilística y genérica.<sup>2</sup>

En el marco de estas afirmaciones considero que el actual desarrollo de los estudios lingüísticos y semióticos ha aportado elementos de análisis inobviables para el acercamiento a las obras literarias, especialmente aquellas cuya génesis presumimos cercana al mundo oral. El deslinde de las relaciones entre códigos diversos abre un espectro de posibilidades para analizar los textos desde una óptica interdisciplinaria hasta hoy insospechada. Tal como está planteada la discusión, el investigador debe estar al acecho de indicios que guíen su búsqueda. Imitando un tipo de conocimiento empleado por los hombres desde tiempos inmemoriales [Carlo Ginzburg rastrea el uso de paradigmas indiciales desde los cazadores del neolítico hasta la semiología médica (1990)], el estudioso de las relaciones oralidad-escritura debe detectar las señales que conduzcan a una comprensión totalizadora de los textos. La omisión de las marcas de escritura, inevitablemente presentes en textos de origen oral, pero de transmisión escrita, puede ser tan erróneo, como enfoques anteriores fueron parciales por no haber percibido en ellos los índices de oralidad.

2. Desde el núcleo de la problemática enunciada, el fenómeno que denominamos *romancero* se eleva como un objeto de estudio especialmente interesante porque su dilatada extensión espacio-temporal ofrece la posibilidad de establecer confrontaciones entre **textos escritos medievales y textos documentados recientemente en la tradición oral.**

Las interrelaciones oralidad - escritura son detectables en la transmisión de romances desde el primer período de su fijación escrita (siglo XV y comienzos del XVI). Esta primera etapa de documentación coincide, o mejor aún, integra, el momento culminante del proceso en

---

<sup>2</sup>. Una puesta al día de la problemática de la oralidad y su aplicación a la literatura española, véase en: ANTONIO SÁNCHEZ ROMERALO, "Presencia de la voz en la literatura oral", *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero (Sevilla - Cádiz, 23-26 de junio de 1987)*, Cádiz, Fundación Machado- Universidad de Cádiz, 1989, 11-24.

que la cultura romance medieval, preponderantemente oral, es fijada por copistas y amanuenses, para ingresar, poco tiempo después, al mundo de la imprenta. A partir de entonces el corpus romancístico que llega hasta nuestros días tiene ese carácter mixto o transicional al que hicimos mención, que se manifiesta de acuerdo con la mayor o menor preponderancia que uno de los códigos, oral o escrito, ha tenido sobre el otro en las diferentes etapas en que se llevó a cabo la documentación, desde la óptica del positivismo filológico hasta los enfoques más recientes que reseñamos arriba.

Las fuentes orales tuvieron un lugar de preeminencia en las primeras documentaciones, ya que es posible reconstruir el origen tradicional de los romances incluidos en los cancioneros palaciegos, a pesar de las contrafacta y demás galas de la poesía cortesana que los acompañan; Martín Nucio en su prólogo al *Cancionero de romances s.a.* (Menéndez Pidal, 1945) hace clara referencia a la procedencia de los textos que publica. En el Siglo de Oro, en cambio, es fácilmente detectable la constante reedición de pliegos sueltos y cancioneros que denotan una tradición textual apoyada en el ámbito de la escritura (Di Stefano, 1990).

En el siglo XVIII el neoclacisimo afrancesado echa un velo sobre la poesía tradicional vernácula, aunque siguen apareciendo pliegos sueltos con romances de ciego que testimonian su carácter contestatario, enfrentados a los cánones de la cultura oficial (Moll, 1990; Robe, 1990). El siglo XIX es el que marca el redescubrimiento de la tradición romancística, pero fue en el transcurso de nuestro siglo que hemos asistido a la recolección de romances en gran escala que testimonia su supervivencia en las diferentes regiones del mundo panhispánico, ya sea en España, Portugal, América o el ámbito sefardí.<sup>3</sup>

3. Los responsables de las documentaciones romancísticas efectuadas en las últimas décadas han tenido en cuenta la complejidad esencial de los textos que recolectaban, y han brindado un corpus que ofrece amplias posibilidades de análisis desde perspectivas interdisci-

---

<sup>3</sup> Las *Actas del I, II, III y IV Coloquios Internacionales* referidos al romancero panhispánico evidencian el auge que en las últimas décadas han tenido los estudios romancísticos (las referencias completas se consignan en la sección "Bibliografía").

plinarias, debido a la importancia creciente que se le ha dado a la fijación de elementos contextuales. En este sentido sirvan de ejemplo los estudios introductorios y las referencias al contexto de actualización de trabajos como los de S. Petersen (1982), O. Librowicz (1988), Da Costa Fontes (1983, 1988) o M. Díaz Roig (1990), que han contribuido a conformar un panorama real de las distintas subtradiciones del romancero panhispánico.

Llegamos a los 90 con una abundante bibliografía romancística (Sánchez Romeralo, 1980; Armistead, 1983, 1984 y 1989), que día a día nos acerca textos procedentes de todo el mundo de habla hispana. Viejos poemas medievales y sus congéneres contemporáneos se confrontan, convertidos en vehículos de interpretaciones disímiles que testimonian la vigencia funcional de la especie, aunque dispar en las diferentes áreas. En este contexto académico de alta productividad, la subtradición americana ha aportado importantes publicaciones desde principios de siglo hasta nuestros días<sup>4</sup>, mas cabe destacar que, a pesar de la riqueza del corpus reunido, esta tradición sigue siendo la menos estudiada en relación con otras áreas.

Si enfocamos nuestra mira al ámbito argentino, se evidencia un fenómeno semejante. La documentación de romances puede rastrearse en los cancioneros provinciales que se publicaron en la primera mitad del siglo<sup>5</sup>, y fundamentalmente en el *Romancero* de Ismael Moya (1941), que reúne una selección de romances procedentes de la Colección de Folklore de 1921. Hasta la década del 50 proliferaron en diferentes regiones de nuestro país trabajos de recolección de poesía tradicional de variadas especies, pero a partir de entonces la tarea se interrumpió. ¿Qué ocurrió en las últimas décadas con la tradición romancística argentina? Este interrogante no ha recibido hasta el momento respuestas certeras, ya que no se han efectuado nuevas

---

<sup>4</sup> En los últimos años se destacan: BARROS-DANNEMANN (1970); BEUTLER (1977); VIGGIANO-ESAIN (1981); CRUZ-SAENZ (1986); DÍAZ ROIG (1986). La bibliografía completa de las documentaciones de romances en América puede consultarse en DÍAZ ROIG (1990).

<sup>5</sup> La nómina de publicaciones argentinas que incluyen romances se consigna en la sección "Bibliografía".

indagaciones. En varias oportunidades hemos señalado la necesidad de volver sobre los textos publicados y confrontarlos con nuevas versiones que revelen el grado de vigencia del género (Chicote, 1987 y 1989).<sup>6</sup>

4. En estas páginas proponemos algunas reflexiones sobre el problema en cuestión, las relaciones oralidad - escritura en el romance-ro, referidas a un corpus de romances reducido, documentado recientemente en la Pcia. de Buenos Aires. El material reunido nos parece apto para este tipo de enfoque debido a las características del grupo cultural que transmite los textos y a la función social que se les ha asignado. Para establecer los lineamientos de análisis a seguir se ha tenido en cuenta principalmente la perspectiva del actor, del portador de la especie romancística, a través de las referencias contextuales que acompañaron la actualización de los romances. De este modo se individualiza un conjunto de rasgos heterogéneos que iluminarán distintos aspectos de la transmisión romancística, si los consideramos en el mismo nivel de análisis que los elementos constituyentes de los textos. El romance concebido como estructura abierta, "segmentos de discurso estructurados que imitan la vida real para representar, fragmentaria y simplificada los sistemas sociales, económicos e ideológicos del referente..." (Catalán, 1982-1983, t.I, p.19), nos introduce en una red de conexiones entre texto y contexto que intentaremos delimitar.

En los meses de febrero-abril de 1988, y febrero- marzo- junio de 1989, realizamos sucesivos trabajos de campo en los distritos de Magdalena, Dolores y Gral. Madariaga de la Pcia. de Buenos Aires, como parte de un proyecto subsidiado por el CONICET. El objetivo de la encuesta fue determinar el grado de vigencia de la poesía oral de origen hispánico en el área, con especial atención en el romance. El procedimiento empleado consistió en la realización de entrevistas a los habitantes de la zona. Se utilizó un modelo de encuesta que consignaba el texto de los poemas junto con todas las especificidades del contexto,

---

<sup>6</sup> En el marco de un proyecto de investigación del CONICET, se halla en preparación el *Romancero tradicional argentino* que reunirá todos los tipos romancísticos documentados hasta la fecha.

tales como: a) datos personales de los informantes (nombre, edad, sexo, nivel de instrucción, ocupación), b) datos relacionados con la transmisión romancística (cómo, cuándo y dónde fue aprendido; cómo, cuándo y dónde se repite), c) detalles del contexto situacional en el que tuvo lugar la actualización (situación de entrevista, actitud del informante frente al grabador, actitud de respeto o descrédito hacia los materiales, etc.) d) presencia del código musical en la *performance* de las versiones.<sup>7</sup>

5. Como resultado de los trabajos de campo efectuados se ha reunido un corpus constituido por diez tipos romancísticos documentados en 41 versiones: 1. *Aparición de la amada muerta* (4 v.), 2. *Buscando novia* (4.v.), 3. *Mambrú* (5 v.), 4. *Marinero tentado por el demonio* (5 v.), 5. *Martirio de Santa Catalina* (2 v.), 6. *La muerte del Gral. Prin* (2 v.), 7. *La pastora* (1 v.), 8. *Por qué no cantáis, la bella? / a lo divino!* (5 v.), 9. *Las señas del esposo* (11 v.), 10. *Sr. Don Gato* (2 v.).

El espectro temático es, tal como podemos observar, reducido. Manifestándose en concordancia con el resto de América, la tradición bonaerense ha conservado temas novelescos y novelizados (Díaz Roig, 1990). Se han olvidado los romances épicos, moriscos o de materia clásica y han perdurado, en cambio, los poemas cuyo conflicto podemos calificar de universal. El amor feliz, el amor desdichado, el incesto, la muerte, la separación, la espera, serían rótulos aplicables a la problemática de nuestros textos. Aun los tipos que desarrollan una intriga de origen histórico, como *Mambrú* y *La aparición de la amada muerta*, o religioso, como *El martirio de Santa Catalina* y *El marinero tentado por el demonio*, han privilegiado el elemento novelesco en desmedro de precisiones de otro carácter.

Esta preeminencia de lo narrativo ficcional, marca quizás el estadio intermedio de un proceso más complejo. En la mayoría de las versiones estamos frente a desarrollos de intriga que ofrecen estructuras secuenciales simples y reiteradas. Es difícil hallar variantes de importancia entre los distintos textos. Esta especie de "fijación textual"

---

<sup>7</sup>. El prof. Miguel Angel García estuvo a cargo de la recolección y transcripción de melodías de los poemas documentados.



de fórmulas y motivos, va unida a la presencia de elementos líricos tales como repeticiones y estribillos, que lentamente integran el romance al contexto poético de sus transmisores.

El fenómeno de reducción y fijación de temas está relacionado con el modo de pervivencia del romance en el área estudiada. El grupo de poemas documentados se manifiesta incluido en un conjunto mayor del que forma parte, el *cancionero infantil*. Debido al proceso de indiferenciación genérica que se ha producido, los tipos romancísticos se cantan, en la tradición bonaerense, como una variedad de rimas infantiles. Junto con las versiones romancísticas fueron halladas un número muy superior de canciones de diversa procedencia. Unos y otros textos son considerados por los informantes como pertenecientes a una misma especie, y por esta razón es importante dejar constancia de su convivencia, a pesar de las diferencias que se pueden señalar desde una óptica clasificatoria. La presencia de 78 tipos de rimas infantiles documentados en 226 versiones, evidencia claramente cómo el romance en la Pcia. de Buenos Aires (representado por 10 tipos y 41 versiones), es una especie asimilada a otra especie, de la cual forma parte. La diversidad temática y formal entre unos y otros, que se mantiene en ejes diacrónicos o sincrónicos de diferentes subtradiciones, ha sido olvidada en esta zona. Entre los tipos más difundidos podemos mencionar los siguientes: *Arroz con leche*, *Estaba la pájara pinta*, *La farolera*, *Levántate Juana*, *Señora Santana* y *Tengo una muñeca*.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> A continuación detallamos una lista completa de tipos y versiones clasificadas alfabéticamente por los primeros versos: 1. *Ahí viene la vaca* (3 v.), 2. *Ahora que tenemos tiempo* (1 v.), 3. *A la lata, al latero* (1 v.), 4. *A la nanita, nana* (1 v.), 5. *A la ronda de San Miguel* (1 v.), 6. *A la s s a* (1 v.), 7. *A la vera, vera van* (1 v.), 8. *Alcánzame el tocador* (1 v.), 9. *Al pasar la barca* (1 v.), 10. *Ángel de la guarda* (3 v.), 11. *Apenas nace la aurora* (1 v.), 12. *Arre caballito* (2 v.), 13. *Arriba Juan* (1 v.), 14. *Arrotró mi niño* (21 v.), 15. *Arroyo claro* (1 v.), 16. *Arroz con leche* (14 v.), 17. *Aserrín, aserrán* (2 v.), 18. *Ay guachi, guachi, guachi torito* (1 v.), 19. *Bajo la cama de tío Simón* (1 v.), 20. *Bajó un ángel del cielo* (1 v.), 21. *Bichito colorado* (2 v.), 22. *Buenos días su señoría* (3 v.), 23. *Corderito y corderón* (3 v.), 24. *Déjenla sola, solita y sola* (5 v.), 25. *De la guerra del cañón* (1 v.), 26. *Dicen que Santa Teresa* (2 v.), 27. *Don Juan de las calzas blancas* (1 v.), 28. *Dormite mi niño Pedro* (1 v.), 29. *En coche va una niña* (3 v.), 30. *En el portal de Belén* (5 v.), 31. *En el puente de Aviñón* (2 v.), 32. *En la calle veinticinco* (1 v.), 33. *En un convento* (4 v.), 34. *Eran tres alpinos* (3 v.), 35. *Era una vez un ratoncito* (1 v.), 36. *Era un ratoncito* (1 v.), 37. *Eres chiquita y bonita* (1 v.), 38. *Estaba la pájara pinta / la paloma blanca* (15 v.), 39.

6. Pasemos ahora a considerar quiénes son los transmisores de romances y cuáles son los rasgos diferenciadores de la tradición bonaerense.

Las versiones romancísticas fueron proporcionadas por 31 informantes. Las características del grupo son las siguientes:

#### EDAD

0-15 años: 11,5%

16-35 " : 30,8%

36-55 " : 26,9%

56-90 " : 30,8%

#### SEXO

femenino: 88,5%

masculino: 11,5%

#### NIVEL DE INSTRUCCION

analfabetos: 0%

instrucción primaria: 57,6%

instrucción secundaria: 26,9%

instrucción terciaria: 15,5%

v.), 39. *Esta no me gusta* (1 v.), 40. *Feliciana no está en casa* (1 v.), 41. *Gorrioncito mío* (1 v.), 42. *Grillito juguetón* (1 v.), 43. *Hay abajo de la cama* (1 v.), 44. *Juancito de Juan Moreira* (1 v.), 45. *El huevo podrido* (1 v.), 46. *Juguemos en el bosque* (1 v.), 47. *La farolera* (13 v.), 48. *La gallina blanca* (1 v.), 49. *La loba* (2 v.), 50. *La luna está encarolada* (1 v.), 51. *La mar estaba serena* (1 v.), 52. *La negra Simona* (1 v.), 53. *La torre en guardia* (2 v.), 54. *La virgen del pilar dice* (1 v.)???, 55. *La virgen lavaba* (9 v.), 56. *Levántate Juana* (13 v.), 57. *Mañana domingo* (2 v.), 58. *Mañana, mañanita* (1 v.), 59. *Me levanta en una lancha* (1 v.), 60. *Mensú camelo todo* (2 v.), 61. *Nana, nana linda* (1 v.), 62. *Pastores venid* (1 v.), 63. *Por aquí pasó María* (1 v.), 64. *Por la carretera sube-be* (1 v.), 65. *Qui-qui-ri-qui, canta el gallito* (1 v.), 66. *Ratín, ratín* (1 v.), 67. *Se me ha perdido una niña* (7 v.), 68. *Señora Santana* (21 v.), 69. *Soy el chino capuchino* (1 v.), 70. *Tengo una muñeca* (10 v.), 71. *Todos los patitos* (1 v.), 72. *Tortita, tortita* (1 v.), 73. *Una tarde verano* (6 v.), 74. *Un cocherito, leré* (1 v.), 75. *Un día una pastora* (1 v.), 76. *Un patito muy presumido* (1 v.), 77. *Un polichinela* (1 v.), 78. *Vamos al baile, dijo el fraile* (1 v.).

Estas variables nos permiten caracterizar a los transmisores de romances como un grupo compuesto preferentemente por personas de sexo femenino, letradas, de variada edad.

Una vez diferenciado el grupo social en que circulan los poemas, nos preguntamos, ¿cuál es la opinión de ese grupo sobre el objeto cultural que transmite?; ¿cómo lo relaciona con otros objetos lingüísticos procedentes de una formación eminentemente signada por la escritura y la instrucción escolarizada? ¿Qué aporte significativo representaría abordar estos textos inmersos en el circuito comunicacional del que forman parte? ¿Llegaríamos a nuevas conclusiones relativas a la vitalidad del género si nos planteamos un acercamiento a partir de un análisis pragmático? Trataremos de contestar estos interrogantes a través del análisis de tres aspectos: a) relación Romancero-infancia-escuela, b) relación entre texto y música en los romances y c) alusiones de los informantes a la tradición escrita.

#### 7. Relación Romancero-infancia-escuela.

El romance hispánico vive en la Prov. de Buenos Aires identificado con el mundo de los niños. Algunos tipos son cantados en el transcurso de juegos infantiles como la ronda o el juego de palmas. *Las señas del esposo*, conocido en nuestra provincia como *Romance de la Catalina*, es sin duda el tipo más difundido; el canto de este romance acompañado de palmas batidas es frecuentísimo en niñas de edad escolar, y pervive entre adolescentes, jóvenes y mujeres de edad madura, como recuerdo de la infancia <sup>9</sup>. Los conocidos versos:

*Estaba la Catalina sentada bajo un laurel,  
mirando la frescura de las aguas al caer.  
De pronto pasó un soldado y lo hizo detener... (1.2)*<sup>10</sup>

se entonan junto con palmadas que, además de marcar el ritmo,

---

<sup>9</sup> Versiones recientes de este tipo documentadas en la zona, véanse en: ORDUNA (1983) y CHICOTE (1988).

<sup>10</sup> Los números entre paréntesis corresponden a la numeración del corpus reunido.

constituyen una serie de combinaciones gestuales, que contribuyen a la memorización de la totalidad del juego.

El tipo *Buscando Novia*, cuyo incipit en la zona es "*Hilo de oro, hilo de plata...*", se juega en una especie de dramatización en la que el príncipe va seleccionando novia entre todas las niñas en fila. Documentamos una versión del romance *Aparición de la amada muerta* en la que la informante explica el modo en que un grupo de niñas dramatiza las diferentes secuencias de la intriga romancística: búsqueda de la amada, descripción del entierro, aparición de la amada, diálogo con el amante, etc. Estas referencias significan un eslabón importante en la transmisión textual del tipo, tan difundido en el romancero oral moderno (Chicote, 1986).

El romance es considerado por sus transmisores una canción infantil, junto con *La farolera*, *Arroz con leche* o *Estaba la paloma blanca*. Todos estos textos son concebidos por los portadores como pertenecientes a una misma especie, y cuando son interrogados, cantan unos u otros indistintamente. Esta identificación del romance con el cancionero infantil fue denominada por Jesús A. Cid "proceso de infantilización" en el que cae la especie, considerado como un riesgo de "fosilización" que terminaría con la vida en variantes característica del género (Cid, 1979). No creemos que se deba emplear un término tan categórico como "fosilización" para explicar lo que ocurre en la tradición bonaerense, pero sí podemos observar que no existe una importante vida en variantes que demuestre recreaciones enriquecedoras. Los tipos romancísticos se transmiten en versiones vulgatas (Valenciano, 1987) que solo ofrecen entre unas y otras, variantes formulísticas menores y supresión de motivos; esta forma de reproducción nos hace pensar en una deturpación de la tradición.

La transmisión de romances está unida al ámbito de la infancia, ya sea como práctica del presente o como recuerdo del pasado, y está además, estrechamente relacionada con la escuela. Es muy importante señalar el nexo fijado por los informantes entre el romance y el mundo escolar. La mayoría mencionó la situación de recreo, de juego extra-áulico, como el momento en que recibieron y transmitieron romances. Paralelamente hemos hallado informantes maestros que dijeron emplear los cantos aprendidos en su infancia para jugar con sus alumnos.

Romances y rimas infantiles transitan juntos, el mundo de los niños, y este fenómeno está conectado con otro rasgo que caracteriza nuestro corpus: la reducción de motivos narrativos. El romance convertido en canción infantil se fija, agrega estribillos, limita su vida en variantes. Los temas épicos castellanos y carolingios pierden interés y se conservan los de carácter novelesco. La nueva función del romance ha reducido la variedad de temas, ha acortado el desarrollo de los existentes. Lentamente se opera en los textos una simplificación de las estructuras secuenciales y una amplificación paralela de elementos líricos, tales como repeticiones o estribillos. Para ejemplificar este proceso podemos mencionar los versos iniciales de dos versiones de *Mambrú*:

*Mambrú se fue a la guerra, chiribín chiribín chin chin,  
Mambrú se fue a la guerra, no sé cuándo vendrá.  
A ja ja, a ja ja, no se cuándo vendrá.. (8.1)*

*...Vendrá para la Pascua, qué dolor, qué dolor, qué pena,  
vendrá para la Pascua o para Trinidad, a ja, ja, a ja, ja. (8.4)*

o del *Martirio de Santa Catalina*:

*En Galicia hay una niña, en Galicia hay una niña,  
que Catalina se llama, sí, sí, que Catalina se llama. (3.1.)*

En estas versiones el recurso de la repetición cobra relieve frente al relato de las penurias de los protagonistas que quedan inconclusas o son finalizadas rápidamente.

#### 8. Relación entre texto y música en los romances.

No debemos olvidar la presencia de la música como un elemento constituyente del fenómeno de transmisión romancística. Habitualmente el romance se canta. A pesar de esta realidad, no es fácil para el encuestador lograr que el informante cante su versión, sobre todo en presencia del grabador; generalmente se avergüenza de su mala entonación y prefiere recitarla. En ese momento se produce un

hecho destacable: hemos podido observar que en la mayoría de los casos la supresión del discurso musical inhibe el recuerdo del discurso lingüístico; cuando el informante, dudoso, accede a entonar su versión le resulta mucho más natural el recuerdo. Destacamos este hecho como una prueba más de la interacción constante en que viven letra y música en la poesía oral en tanto partes de un todo al que pertenecen y que muchas veces pasa desapercibido para los enfoques estrictamente literarios. La música opera como un recurso mnemotécnico más, la melodía que se repite generalmente cada dos versos largos ayuda al recuerdo del texto. Consideramos que este proceso en que código lingüístico y código musical aparecen entrelazados, corroboran la oralidad esencial de la transmisión del género, aunque a veces se hace difícil su documentación completa.

También está en conexión con los mecanismos mnemónicos de la oralidad, la función que cumplió la intervención del entrevistador en el momento de actualización romancística. En la tarea de recolección se utilizó un manual de campo que contenía versos iniciales como ayuda memoria. Cuando la persona entrevistada decía no recordar ningún canto, o cuando un informante después de haber cantado varias versiones, decía que había acabado su repertorio, tratábamos de avivar su recuerdo recitando los primeros versos de romances y rimas infantiles que presumiblemente circulaban en la zona. Esta intervención del entrevistador que quizás pudiera parecer coercitiva o privilegiadora de una variante sobre otra, no actuaba de este modo. Muy sugestivamente, el informante reconocía el tema, la melodía o la estructura formulística del incipit propuesto y al dar su versión lo modificaba utilizando la variante conocida por él. En otras oportunidades quisimos intervenir para ayudar a concluir una versión y nuestros versos motivaban el recuerdo nuevamente modificados en los labios del informante. Por ejemplo, preguntando por el tipo romancístico *Buscando novia*, proponíamos:

*Hilo de oro, hilo de plata hilito de San Gabriel...*

y cantaban:

*A lo de oro, hilo de plata, estoy jugando al ajedrez.*

El comienzo de la canción de cuna "*Señora Santana*", se convertía en

"*María Santana*"<sup>11</sup>.

### 9. Alusiones de los informantes a la tradición escrita.

En último término diremos que esta recolección de romances estuvo teñida de constantes alusiones a la literatura escrita. En una oportunidad, una de nuestras más memoriosas informantes, la Sra. María Delia Quintana, de la ciudad de Dolores, después de una fructífera entrevista dijo que trataría de recordar más versiones en su casa; al día siguiente nos acercó cuatro carillas escritas a máquina con romances y rimas infantiles. Los romances estaban copiados en estrofas de cuatro versos octosilábicos, y algunas rimas infantiles iban seguidas por una nota que indicaba su posible procedencia escrita ("un libro de poesías que usábamos en la escuela").

Los informantes incorporaban a la transmisión de romances conceptos aprendidos en la etapa de instrucción escolarizada, y esa etapa, aunque ubicada en diferentes momentos de la vida de cada uno, gozaba de un prestigio tal que ejercía su influencia sobre las canciones orales. Siempre que era posible la información se completaba haciendo referencias a libros donde alguna vez habían visto esas canciones cantadas por madres y maestras. También, en varias oportunidades surgieron menciones a las versiones discográficas que circulan en el medio, como una fuente que puede complementar lo aprendido oralmente ("Yo sé esa canción distinta de como la canta el conjunto Pro Música de Rosario").

En Dolores un anciano, al ser interrogado por romances comenzó con los primeros versos de la "Aparición de la amada muerta", y se detuvo porque recordó que no lo sabía por tradición oral sino que lo había leído en *Flor nueva de romances viejos* (Menéndez Pidal, 1943).

Esta documentación nos habla claramente de los parámetros que rigen la cultura de los informantes: la letra escrita siempre es un elemento autorizado al que se puede hacer referencia. No así el bagaje oral que es subestimado y relegado al ámbito privado. Es difícil para

---

<sup>11</sup> Con respecto a la metodología utilizada para la recolección de romances, véase el esclarecedor aporte de ANA VALENCIANO (1987).

las personas entrevistadas entender que en el tipo de relación establecida con los encuestadores, pueda tener interés lo íntimo, lo procedente del hogar. Los cantos fluyen, aunque no desprovistos de marcas de escritura solo cuando se ha superado este malentendido, cuando el entrevistador ha logrado revalorizar el objeto ante los ojos del informante.

Los transmisores de romances de la Pcia de Buenos Aires se manifiestan conscientes del peso que el libro y la instrucción impartida por la escuela han tenido en su formación. La cultura de transmisión escrita es el eje en el que se incorporan las canciones aprendidas por tradición oral, pero son constantemente confrontadas con el texto escrito. Si debiéramos hallar un rasgo diferenciador para este corpus romancístico, ese rasgo sería el grado de conexión entre oralidad y escritura, que hemos detectado a través de referencias contextuales.

Gloria Beatriz Chicote  
CONICET-UBA

#### BIBLIOGRAFIA

- ARMISTEAD, SAMUEL. 1986-87. "Trabajos actuales sobre el romancero", *La Corónica*, XV, 2, 240-246.
- ARMISTEAD, SAMUEL y JOSEPH SILVERMAN. 1977. *Romances judeo-españoles de Tánger*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal.
- . 1978. *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal. Catálogo-Índice de romances y canciones*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 3 ts.
- . 1984-1985. "Current Trends in Romancero Research", *La Corónica*, 13, 1, 23-36.
- AUSTIN, J.L. 1971. *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires, Paidós.
- BARROS, RAQUEL- MANUEL DANNEMANN. 1970. *El romancero chileno*, Santiago, Ed. Univ. de Chile.



- BAUML, FRANZ. 1984. "Medieval Texts and the Two Theories of Oral-Formulaic Composition; A Proposal for a Third Theory", *New Literary History*, XVI, 31-49.
- BAYO, CIRO. 1913. *Romancerillo del Plata*, Madrid.
- BEUTLER, GISELA. 1979. *Estudios sobre el Romancero Español en Colombia*, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.
- CARRIZO, JUAN ALFONSO. 1926. *Antiguos cantos populares argentinos*, Buenos Aires.
- . 1933. *Cancionero popular de Salta*, Buenos Aires.
- . 1934. *Cancionero popular de Jujuy*, Buenos Aires.
- . 1937. *Cancionero popular de Tucumán*, Buenos Aires.
- . 1942. *Cancionero popular de La Rioja*, Buenos Aires.
- CATALAN, DIEGO, JESÚS A. CID, BEATRIZ MARISCAL DE RHETT, FLOR SALAZAR, ANA VALENCIANO y SANDRA ROBERTSON. 1982-84. CGR; *Catálogo General del Romancero*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 3 ts.
- CATALOGO DE LA COLECCION DE FOLKLORE. 1928-38. Ed. Ricardo Rojas, Buenos Aires, Univ. de Buenos Aires.
- CID, JESÚS ANTONIO. 1979. "Recolección moderna y teoría de la transmisión oral: *El traidor Marquillos*, cuatro siglos de vida latente", *El Romancero hoy: Nuevas fronteras, 2º Coloquio Internacional*. Eds. Antonio Sánchez Romeralo, Diego Catalán y Samuel Armistead. Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Univ. de California-Gredos, 281-359.
- COSTA FONTES, MANUEL DA. 1987. *Romanceiro da Provincia de Trás-os-Montes*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis.
- CRUZ-SAENZ, MICHELE DE (ed.). 1986. *Romancero Tradicional de Costa Rica*, Delaware, Juan de La Cuesta.
- CHICOTE, GLORIA. 1986. "El romance del Palmero: cinco siglos de supervivencia a través de sus fijaciones textuales", *Incipit*, VI, 49-69.
- . 1988. "Selección de romances y rimas infantiles recientemente documentados en la tradición oral (Provincia de Buenos Aires- Argentina)", *Incipit*, VIII, 133-144.
- . 1989. "El romancero tradicional argentino: dos trabajos de campo en la provincia de Buenos Aires", *Actas II Congreso Argentino de Hispanistas*, Mendoza, t.III, 23-31.
- DE CHASCA, E. 1969. "Composición escrita y oral en el *Poema del Cid*", *Filología*, XII, 77-94.
- DEYERMOND, ALAN. 1988. "La literatura oral en la transición de la Edad Media al Renacimiento", *Edad de Oro*, VII, 23.
- DUGGAN, J. 1973. *The Song of Roland. Formulaic Style and Poetic Craft*, Berkeley- Los Angeles.

- . 1974. "Formulaic Diction in the CMC and Old French Epic", *Forum for Modern Languages Studies*, X, 260-269.
- DÍAZ, ROGELIO - PASCUAL GALLARDO. 1939. *Cancionero sanjuanino*, Mendoza.
- DÍAZ ROIG, MERCEDES y AURELIO GONZALEZ. 1986. *Romancero tradicional de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- . 1990. *Romancero tradicional de América*, México, El Colegio de México.
- VAN DIJK, TEUN. 1980. *Estructuras y funciones del discurso*, México, Siglo XXI.
- DI STEFANO, GIUSEPPE. 1990. "Edición 'crítica' del romancero antiguo: Algunas consideraciones", *Actas del Congreso Romancero-Cancionero UCLA (1984)*, E. Rodríguez Cepeda ed., Madrid, Porrúa Turanzas.
- DRAGHI LUCERO, JUAN. 1938. *Cancionero popular cuyano*, Mendoza.
- FURT, JORGE. 1923-25. *Cancionero popular rioplatense*, Buenos Aires.
- GINZBURG, CARLO. 1989. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa.
- LIBROWICZ, ORO ANAHORY. 1988. *Cancionero Séphardi du Québec*, Montréal.
- LORD, ALBERT. 1960. *The Singer of Tales*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- . 1974. "Perspectives on Recent Work on Oral Literature", *Forum for Modern Languages Studies*, 10, 187-210.
- . 1981. "Memory, Fixity and Genre in Oral Traditional Poetries", *Oral Traditional Literature: A Festschrift for Albert Lord*, Columbus, Ohio, Slavica Publishers.
- LOTMAN, JURIJ y ESCUELA DE TARTU. 1979. *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra.
- LULLO, ORESTES DI. 1940. *Cancionero popular de Santiago del Estero*, Buenos Aires.
- LYNCH, VENTURA. 1883. *La provincia de Buenos Aires hasta la cuestión capital de la República*, Buenos Aires.
- MENENDEZ PIDAL, RAMÓN. 1943. *Flor Nueva de Romances Viejos*, Madrid, Espasa-Calpe.
- ed. 1945. *Cancionero de Romances (Amberes sin año)*, Madrid.
- . 1953. *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 2 ts.
- . 1957. *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Inst. de Estudios Políticos.
- . 1959. *La Chanson de Roland y el Neotradicionalismo*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MOLL, JAIME. 1990. "Los surtidos de romances, coplas, historias y otros papeles", *Actas del Congreso Romancero-Cancionero UCLA (1984)*, Madrid, Porrúa Turanzas.
- MOYA, ISMAEL. 1941. *Romancero*, Buenos Aires.
- ONG, WALTER. 1987. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México,

Fondo de Cultura Económica.

- ORDUNA, GERMÁN. 1983. "Una versión del romance de 'Las señas del esposo' en Buenos Aires", *Incipit*, III, 197-200.
- PETERSEN, SUZANNE. 1982. *Voces nuevas del romancero castellano-leonés*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Gredos.
- PIÑERO, PEDRO, et al. ed. 1989. *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero (Sevilla-Cádiz, 1987)*, Cádiz, Fundación Machado-Universidad de Cádiz.
- ROBE, STANLEY. 1990. "Pliegos impresos del siglo XVIII", *Actas del Congreso Romancero-Cancionero UCLA (1984)*, Madrid, Porrúa Turanzas.
- SANCHEZ ROMERALO, ANTONIO, SAMUEL ARMISTEAD y SUZANNE PETERSEN. 1980. *Bibliografía del romancero oral, 1*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal.
- TERRERA, GUILLERMO; *Primer cancionero popular de Córdoba*, Córdoba.
- VALENCIANO, ANA. 1987. "Survival of the Traditional Romancero: Field Work", *Hispanic Balladry Today. Oral Tradition*, II, 2-3, 424-450.
- VIGGIANO ESAIN, JULIO. 1981. *Cancionero popular de Córdoba*, t.III, Córdoba.
- ZUMTHOR, PAUL. 1989. *La letra y la voz de la "literatura" medieval*, Madrid, Cátedra.

## CUATRO POEMAS Y UNA IMAGEN DE RAFAEL ALBERTO ARRIETA

De un tenue y evanescente halo de *aurea mediocritas* (pero, ¿no usó él mismo esta expresión para referirse a su admirado Wordsworth?)<sup>1</sup> viene hacia nosotros desde un total olvido la figura, casi escribo el fantasma, de Rafael Alberto Arrieta. Dejemos, para ir conociéndolo, que lo haga a su manera, lento y parsimonioso:

"Levanto los ojos del libro y los detengo en la ventana. Hay una nube rosa anclada en el golfo celeste del cristal. Navecilla errante, ¿me esperas? Yo soy el viajero inmóvil de los ojos bajos. Cambio de épocas y de climas con prodigiosa versatilidad y me transformo, proteico, inapresable, en océanos más sutiles que los del éter. Pero no me arranquéis de mi poltrona, vientos planetarios. Mi cuerpo yace pesadamente en la ribera. Mis ojos, abejas ebrias, fatigados de libar en jardines ajenos, sólo abandonan el libro para reflejar el cielo de la ventana. / De noche, el cristal duplica mi refugio y se lleva a las profundidades del espacio exterior la imagen de mi lámpara. Avanzo hacia ella, y viene a mi encuentro, desde los cubiles de la sombra, un hombre agobiado, descarnado..."<sup>2</sup>

Entre la poltrona y la navecilla errante, entre el pesado yacer del lector contumaz y el imperceptible zarpar de esa nube encarnada que oscila en el horizonte antes de que caigan las sombras del

---

<sup>1</sup> "Dorotea Wordsworth", en *Las hermanas tutelares*, Buenos Aires, Babel, 1923, p. 35.

<sup>2</sup> "La ventana", en *El encantamiento de las sombras* (1926), 2da. ed., Buenos Aires, Emecé, 1946, p. 13.

crepúsculo, se mueve casi toda la literatura de Arrieta: cómo abruma, a fuerza de claridad, su prosa; y, a veces, qué buscadamente sutil, hasta volverse casi insignificante, es la poesía de la primera mitad de su vida. Pero, de tanto en tanto, por un momento, en la noche, el literato prolijo y fecundo se cansa de leer y va hacia la ventana que refleja el interior de su biblioteca. La biblioteca que está del otro lado del vidrio es y no es la misma que está de este lado, así como tampoco es el hombre idéntico a su reflejo. La mente, viajera inmóvil, al verse reflejada, no es un espíritu ingrávito sino un ser extenuado, desolado. Nacido de la imposición de lo real con que somete ese espejo a la mente distraída, el cuerpo le parece un despojo al alma. La biblioteca reflejada es un bosque, un bosque otoñal, caduco -"Enciendo mi vieja lámpara de luz llorosa, amarillenta como una hoja de otoño. Color de otoño, de luz marchita, de rayo lívido, tienen ahora mis manos huesudas y temblonas, las páginas de estos libros que me aíslan del mundo."<sup>3</sup>-, y en la oscuridad calla una ciudad: Brujas tal vez, *Bruges-la-morte*, o La Plata, abandonada y con lluvia.

Cuando el poeta escribe su poema atisbando esos equívocos reflejos en el vidrio de su ventana, y el papel blanco está iluminado por el fuego submarino de su lámpara mientras escucha el susurro de la muerte "confidente de la soledad"<sup>4</sup>, el resultado es sorprendente, de alta poesía:

Grabar quiero esta hora nocturna en la medalla  
flotante, que recorta la pantalla  
sobre el papel inerte bajo la pluma activa.  
Mi lámpara semeja cosa viva.  
Un ramo de violetas sahuma el aire. Siento  
fluir, casi sonoro, el pensamiento.  
Fuera, la calle sola, nostálgica de luna,  
no espera a nadie... Es dulce mi soledad como una  
mujer que en la acuarela del muro mira y calla

---

<sup>3</sup> "El encantamiento de las sombras", *Ibid.* p. 149.

<sup>4</sup> *Ariel corpóreo*, Buenos Aires, Ed. Buenos Aires, 1926, p. 12.

mientras grabo la hora fugaz en mi medalla.<sup>5</sup>

Cuenta Arrieta, en sus recuerdos de Francisco López Merino, que la solidaridad por la heroica y sacrificada Bélgica, al iniciarse la primera guerra mundial, renovó el interés entre los jóvenes poetas argentinos por los líricos belgas modernos de lengua francesa, quienes, por otra parte, gracias a la acción renovadora del modernismo, se habían difundido ampliamente entre nosotros desde fines del siglo XIX.

"Sobre Georges Rodenbach y su novela *Bruges-la-morte* hablé en el salón de actos del Colegio Nacional de La Plata, al año siguiente de la invasión alemana... Sin el propósito de comparar en nada la ciudad medieval con la joven capital bonaerense y sólo inducido a establecer un vínculo aproximativo por una relación ocasional de ambientes, me arriesgué a decir que el *régne du silence* -otro título rodenbachiano- tenía en ambas ciudades para el oído de un poeta, la sugestión de una presencia fantasmal."<sup>6</sup>

Sigue luego el imaginativo paralelo entre Brujas y La Plata: los elementos asociativos son básicamente dos: la soledad, el abandono de ambas ciudades, y el silencio. ¿Cómo es posible ver a Brujas en La Plata? Tal vez desde una ventana, un día de tormenta, al atardecer. Precisamente, en *Las noches de oro*, de 1917, puede leerse "La frente contra el cristal", el segundo poema de nuestra breve antología:

La frente contra el cristal...  
Amor de pensar en nada.  
Miro la calle desierta,  
las grandes nubes que pasan.

Revolotea una hoja

---

<sup>5</sup> "La medalla", de *Fugacidad* (1921), en *Sus mejores poemas*, Buenos Aires, Ed. Buenos Aires, 1923, p. 147.

<sup>6</sup> "Francisco López Merino y el alma de su ciudad", en *Lejano ayer*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1966, p. 69.

tenaz y desesperada  
que el viento enloquece. Un rayo  
de sol asoma y se apaga.

¡Qué aroma marchito tienen  
estas horas de ocio y parda  
melancolía! He dejado  
mi libro en la primer página.

La frente contra el cristal...  
No son ideas, son ráfagas  
vertiginosas que hacen  
temblar y crujir el alma.

Las primeras gotas. Lluve  
menudamente. La casa  
se llena de ruidos vagos.  
...Ya no vendrá la esperada.<sup>7</sup>

Habitualmente Arrieta no trabaja de esta manera, más bien, por el contrario, persigue a la ilusión con la ilusión. Pero aquí, en este poema, la visión lírica queda azorada al penetrar a través de las grietas de la ilusión y hallar sólo ruinas y abandono. Reverbera un instante el tiempo, el reloj se para, o, vertiginosamente, se adelanta, como si fuera a dar la hora final, y Arrieta despierta de su letargo de bibliómano: La Plata es *Bruges-la-morte*, y él ya no es el laborioso literato sino el poeta, el único que oye la distante campanada de la ciudad flamenca a través del tamborileo de la lluvia en el vidrio enmudecido. Su ensoñación del fuego, porque la parda melancolía de su hora (de contención estoicamente machadiana) es fuego otoñal, se produce a través del agua, a través del cristal de la ventana: ya lo dije, el de su epifanía es un fuego submarino, un fuego de hojas secas debajo del agua. Paradójicamente, este brusco anclar en el mar de fondo de la vida no es amargo, la mirada queda siempre atónita por la fastuosa belleza de la luz

---

<sup>7</sup> "La frente contra el cristal", de *Las noches de oro* (1917), en *Sus mejores poemas*, ed. cit., p. 125.

amarillenta, por ese viento que hace "temblar y crujir el alma" y le entrega de manera tan equívoca su parte de eternidad.

"Sí, ese paisaje urbano de abandono y muerte, es el suyo -anota Arrieta a propósito de Rodenbach-. La alegría no arraiga en esas piedras ennegrecidas; el sol no incendia de rubíes las aguas soñolientas..."<sup>8</sup> Así es también el paisaje de abandono y muerte de nuestro poeta, pero en él el sol, o el reflejo de una lámpara, cavará siempre en la profundidad de su sombrío silencio una galería de luz. A pesar de ello, o por ello, su lectura de Rodenbach -llega a hablar de psicología del agua en 1926- es digna de Bachelard. Ya destacué un primer elemento de la experiencia poética arrietana, que es el del nexo entre su escritura y la del lírico belga, o sea, el de la común ensoñación de la muerte por la inmovilidad del agua. Luego los caminos se separan, y allí donde Rodenbach se anega estático y adolorido, como adormeciéndose, Arrieta despertará y saboreará un inusual júbilo, que dinamizará profundamente su lenguaje. Voy ahora hacia el segundo elemento, elemento que guarda relación con la formación del estilo de nuestro autor, ese estilo final suyo que se mostrará como el más apto para captar la imagen que obsesiona a su poesía. Arrieta, como principal exponente, junto a Banchs, del posmodernismo, tiene desde sus comienzos, como se habrá notado en los poemas que copiamos antes, una expresión clara, neta, y hasta sencilla. Ahora bien, cuando el otoño deja de ser un tema literario y empieza a coincidir con la hora de su propia vida, la languidez cede paso al vigor: el poeta abandona entonces aquel verso sereno y comienza a modelar sus frases con igual pureza pero con mucha mayor tensión. La nueva desnudez así obtenida es sanguínea y solar, generosamente barroca, en el buen sentido de la palabra. A mi entender, Arrieta logra esta condensación gracias a sus esfuerzos como traductor. Ese aire cernudiano que uno siente en "Motivo de otoño", su gran poema de madurez, cima de quince años de labor poética, tal vez se deriva de la común afición de ambos escritores a los líricos románticos ingleses (es éste un paralelo que sólo se justifica por la búsqueda de una común raíz lingüística para la tonalidad de sus poesías, ya que Cernuda no existía -literariamente hablando- cuando nuestro poeta componía esa página). No por

---

<sup>8</sup> "Rodenbach", en *Ariel corpóreo*, ed. cit., p. 101.



nada, además, el poema aparece en libro<sup>9</sup> acompañado de una admirable traducción de Wordsworth que lleva el título de "El espíritu del bosque". Espíritu del bosque fue para el poeta, de alguna manera, aquél que la lámpara fiel encendiera en el silencio mágico de su biblioteca reflejada en el vidrio de la ventana: un ascua de sangre translúcida dentro de una caverna de infinita oscuridad entonces, una voz de fuego dulce y lenta, la voz de Wordsworth ahora, que narra cómo un día fue raptado por el hada de la naturaleza y violó la sagrada calma de las frondas. Al igual que en relación a Rodenbach en su momento, la ensoñación de Arrieta guarda sus diferencias con el modelo inglés: hace suyo el vigor de la expresión meditativa larga y precisa, hace suyo el paisaje (que, sin embargo, también le pertenece por derecho propio, como platense por adopción, y si consideramos que La Plata fue para él no sólo el *régne du silence* sino también "la ciudad del bosque"), pero no se conforma con la sola imagen de su encantamiento, sino que impulsa la frágil esencia de la belleza del bosque hasta la luz de su conciencia, que coincide con la hora meridiana de su propia vida, y obliga a su palabra a morder el fruto de su presa -que es miel y sangre, amor cumplido- y a encarnarse en el esplendor amarillento y rojizo del follaje amenazado. El resultado es excelente desde todo punto de vista. Transcribo el poema:

## I

En cestillo de plata  
brindas, Otoño colector, el fruto  
jugoso, almibarado: ¡la carnuda  
delicia que deshace  
su corazón en aguanieve; el vivo  
pañal de forma cincelada que abre  
su corazón de almendra; el ya postrero  
néctar que aumenta su dulzura herido  
por el fúnebre anuncio! Así la muerte

---

<sup>9</sup> *Estío serrano*, Buenos Aires, Babel, 1926.

mezcla al vino de amor su gota hermana,  
y el hombre pasajero  
sacia su sed de eternidad, amando  
con un ansia mayor lo que perece.

¡Embriágueme tu fruto  
sensual! Sangre la maca  
dolorida su miel, nunca más dulce,  
y en la ablandada intimidad, ya dócil  
al roedor que desmorona el túnel  
de su constancia, deme  
consuelo y fuerza tu licor, Otoño,  
¡dime, maestro, tu lección preciosa!

## II

Apriétate, mujer, contra mi pecho,  
y unidos, al sabernos separables,  
afirmemos la vida  
mientras el árbol se desnuda. Quiero  
mirar contigo el trágico deshoje  
y escuchar en las ráfagas  
el ludir de las hoces...

¡Acrecienta  
la llama viva del hogar! ¡Unamos  
los labios de un vértigo de abismo!  
El pensamiento de la muerte ahonde  
nuestra ventura de vivir amando,  
y como el fruto del otoño sea  
nuestro amor, cada día!<sup>10</sup>

Habré que esperar veinticinco años para volver a hallar esta  
potencia en la escritura del poeta, y cuando la encontremos, en el

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 104.

*Cuaderno de "San Cosme"*, no estará sola sino vestida otra vez con la imagen obsesiva de la arboleda que voltea sus hojas. Veinticinco años es mucho tiempo, y, para Arrieta, será ése un tiempo amargo, porque la muerte ya lo habrá despojado de la compañera de su vida y habrá llegado solo a la vejez. La imagen del bosque, por otra parte, deberá cambiar de signo para hacerse nuevamente expresiva: el follaje ya no será mágica irrupción que enmarcará su verdadero y desengañado rostro, ese rostro que se reflejara en la Estigia momentánea de un interior desplazado hacia afuera por su propio reflejo; ya no será tampoco pulpa, zumo del tiempo sorbido con agónica avidez; ahora, con suprema ironía, su imagen de fastuosa caducidad deberá -por encima del lamento de las hojas caídas, de los días vividos que la memoria pisa cruelmente al avanzar hacia el centro del templo de hierba y leños- encarnar la paz.

Escritos entre 1951 y 1954, publicados en 1960 dentro de las páginas del tomo XXIII del Boletín de la Academia, los cinco poemas del *Cuaderno de "San Cosme"* son, sin duda, la obra maestra de Arrieta. Ya desde las frases iniciales la ensoñación del fuego visto a través del agua se transforma en el primer motivo del poema: afuera "la muralla fluida de la noche", y adentro "formas concretas, dentro de dulce llama": "Hielo y tinieblas fuera; dentro, tibia y dorada / gruta donde madura su fruto la velada..."<sup>11</sup> Allí realizará su poesía, junto a esa suerte de imagen de inviolable intimidad que es el fuego del hogar, su metamorfosis extrema, hasta convertirse, por la fuerza evocativa de la palabra, en canto natal, diálogo con las sombras, auscultación de la tierra. Gran parte de la eficacia de estos textos se deriva de la sabia conjunción de llaneza expresiva, dominio de las técnicas poéticas y profundidad espiritual; es como si el canto estuviera velado por una prosa tupida, hierática y morosa: hay canto, pero es un canto dicho, y su melodía es la *melodía contada* de que hablaba Machado (otro de los primeros maestros de Arrieta). Del mismo modo, las muchas imágenes luminosas del cuaderno -y, en este aspecto, "El bosque", nuestro último poema elegido, es la cima del conjunto- acaban opacándose a pesar de su fulgor, absorbidas por ese entorno de polvo y sombra que las rodea. El espíritu de la soledad, verdadera musa inspiradora de esta poesía

---

<sup>11</sup> "La velada", en "*Cuaderno de "San Cosme"*", BAAL, XXIII (1958), p. 505.

en sus orígenes, sufre en estas páginas una mutación: ya no es su reflejo, el azorado testigo de la fragilidad de su ser, ese reflejo fugaz de la otredad del sí mismo cotidiano del hombre, el que lo encarna, sino los muertos: el hijo del amigo (el dueño de "San Cosme"), su propia esposa. La pregunta capital de esta poesía, el azoro donde devela su último secreto, podría expresarse así: ¿de dónde proviene esta expectación de lo prodigioso a que da lugar el doloroso paso de los días, el estupor del tiempo? La respuesta la da el bosque dorado, el bosque que el canto imita en su paradójica belleza, al situarse al lado de su deslumbrante fragilidad, rodeado, si no de vientos, de abismos de silencio, todo enojado de vanas voces y de solemnes pausas rituales:

Los éxtasis de otoño  
 -serenidad mordida  
 por el oculto roedor que acendra  
 la hermosura total en llama inmóvil  
 de consunción y estrago-  
 me reciben y embriagan. Ya penetro  
 por la nave central y va mi paso  
 como invasor impío, sobre muelles  
 multitudes sumisas,  
 levantando quejidos y protestas  
 que el bosque entero escucha,  
 de las ciegas raíces a las copas  
 donde desborda el sol.

¡Cuán lentamente  
 desde la altura caen y se unen  
 a las más lentas, en el aire quieto,  
 hojas, hojas y hojas, muda ofrenda  
 sobre senderos fúnebres! ¡Despojo  
 de aciaga suavidad! La esplendorosa  
 mañana enoja y bruñe el atavío  
 de enmascarada muerte. Y su gran gema  
 -sobre las cimas, en calladas cúpulas  
 y al fondo y en los claros laterales

que a bahías de luz abren ventanas-,  
con un fastuoso azul cubre la herida  
que sangra interiormente.

¡Salud, bosque opulento,  
en oro, en plata, en cobre y en almagres  
y en ágatas y ópalos y verdes  
de acerado fulgor, ya revestido  
para el acto final! ¡Belleza efímera!  
¡Equilibrio fugaz! ¡Gloria caduca!  
¡Suprema beatitud que de ornamento  
llevas la destrucción y me transmites  
tu engalanada paz! ¿Cómo no aúllas,  
no maldices, no imprecas, no sollozas,  
desposeído impávido? Con ansias  
de moribundo aspiro  
la luz, el aire, los aromas, todo  
lo que mi ser incorporar consigue  
del paraíso sentenciado. ¿Nada  
de mi dolor te importa ni comprendes,  
a tu propia condena  
sordo y extraño? ¡Nada! Y yo el más débil  
de los tallos heridos  
alzo a la gema azul que nos corona  
mi voz de celebrante,  
y en la mañana límpida de otoño  
tu pasajera esplendidez substraigo  
de la inminente ruina.<sup>12</sup>

Ricardo H. Herrera

---

<sup>12</sup> "El bosque", *ibid.*, p. 511.

## NOTAS-RESEÑA

### UN NUEVO AVANCE EN EL CONOCIMIENTO DE LA HISTORIOGRAFIA ALFONSI<sup>1</sup>

Treinta años después de que Diego Catalán comenzara a publicar los resultados de sus investigaciones en torno de la tradición textual de la Crónica General alfonsí y sus derivados, una discípula suya da a conocer los primeros frutos de un riguroso estudio de las obras históricas del Rey Sabio que retoma de algún modo la senda marcada por su maestro.

Entre uno y otro extremo, esta línea de investigación sólo tuvo continuidad en el "estado latente" de la reflexión y el diálogo con los participantes de diversos seminarios en España y Estados Unidos; en la "superficie", esta línea -aunque pautada por importantes publicaciones- estuvo signada por interrupciones y desvíos. Habría para ello una doble explicación: por un lado, la circunstancia de que el interés investigativo de Catalán y su equipo derivara, por razones circunstanciales, hacia el campo del Romancero; y por otro, la naturaleza de los estudios cronísticos, que someten al investigador al lento escrutinio de textos extensos de tradición múltiple en una tarea poco propicia para hallazgos rápidos y espectaculares.

Esa continuidad latente emerge con toda vitalidad y vigencia en el libro de Inés Fernández-Ordóñez, que manifiesta la impronta metodológica y el enfoque de las obras salidas del Seminario Menéndez Pidal.

El propio Catalán trazaba hace pocos años los lineamientos generales de esta nueva etapa de estudios cronísticos, impulsado por

---

<sup>1</sup> INÉS FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, *Las Estorias de Alfonso el Sabio*, Madrid, Istmo, 1992, 256 pp.

un pequeño grupo investigador formado h. 1984, al que la autora pertenece (Diego Catalán [1989]). Dentro de las actividades de este equipo, le cupo a Fernández-Ordóñez iniciarse en la investigación con la descripción y estudio de uno de los dos nuevos códices de crónicas generales adquiridos por la Caja de Ahorros de Salamanca, trabajo que constituyó su tesis de licenciatura ("El manuscrito Ss y su relación con la *Estoria de Espanna* de Alfonso X") leída en la Universidad Autónoma de Madrid en 1985. Siguiendo la veta de los estudios cronísticos se doctoró en 1989 con la tesis "La *Versión crítica* de la *Estoria de Espanna* en la Historiografía alfonsí". Los especialistas tuvieron oportunidad de apreciar la calidad de su trabajo al publicarse su artículo "La *Estoria de Espanna*, la *General Estoria* y los diferentes criterios compilatorios" (*Revista de Literatura*, tomo L, nº 99 [1988], 15-35; incluido en su libro como cap. II).

El libro que motiva estas páginas representa un producto lateral de esa investigación principal, surgido -como aclara la autora en la "Presentación"- del creciente interés que le despertó la lectura de algunos códices escurialenses de la *General Estoria* (en adelante, GE) durante el verano de 1987, cuando buscaba dilucidar cuestiones relacionadas con la forma de "construirse" la historia en la *Estoria de Espanna* (en adelante, EE).

#### *Estructuración del relato histórico*

La primera sección del trabajo trata cuestiones que hacen a la organización temporal y narrativa del discurso histórico.

El primer capítulo, "El *imperium*, base de la organización de la historia alfonsí" (pp. 19-45), defiende la tesis de que la línea de los sucesivos señoríos de diversos pueblos es la pauta organizadora del relato histórico y no una cronología universal permanente como la que encontramos en los *Cánones Crónicos* de Eusebio-Jerónimo (en adelante, *Cánones*).

Con respecto a la EE, la división en señoríos habría sido tomada de la obra de don Rodrigo Ximénez de Rada, arzobispo de Toledo (en adelante, *Toledano*). Además, comprueba que en los primeros 121 caps. se registran los cambios de señorío (griegos, almujuces, africanos) pero no hay cronología, salvo las fechas copiadas

de las fuentes. En cambio, desde Augusto (cap. 122) la estructura se vuelve analítica: el año de reinado (sea emperador romano o rey godo) organiza el relato, sincronizado con varias cronologías: puebla de Roma, era española, año cristiano. La cronología emerge como pauta única sólo en los períodos de interregno.

La autora agrega algunas observaciones muy interesantes:

- no hay señorío de los árabes (intrusos en la tierra),
- ni de los otros reinos hispánicos (sólo Castilla hereda el señorío godo); por esa razón se inserta la historia completa de las otras dinastías hispánicas en aquellos lugares donde se entroncan con la castellano-leonesa,
- no se dan los antecedentes de los pueblos antes de llegar a España, salvo en el caso de los árabes y los godos,
- pero mientras la historia árabe se distribuye analísticamente en los años correspondientes, la historia goda se ofrece en bloque, como prólogo al relato de su dominio hispánico.

En el caso de la GE, se presentaba a los cronistas el problema de identificar al pueblo que tuviera la hegemonía universal en cada época. La solución fue elegir a los hebreos, en tanto pueblo elegido por Dios, para llevar el cómputo de los años durante las primeras cuatro edades del mundo, aunque hubo pueblos más poderosos y aunque los hebreos tuvieron períodos de cautividad. Pero la transmigración a Babilonia marcó el fin de su señorío. De ahí en más éste fue pasando de Oriente a Occidente (Persia, Macedonia, Alejandría, Roma), siguiendo -según la autora- la teoría de la *translatio imperii* formulada por Orosio. Se verificaría también aquí la superioridad del año del señorío frente a las otras cronologías, a las que sólo se recurre para realzar la relevancia de un suceso.

"La organización cronológica no es una herencia de la fuente -aclara la autora-, sino fruto de una meditada concepción de la *Estoria*. Aunque los *Cánones Crónicos* efectúan su pautado analístico sobre los años de señorío (...), todos los años están sincronizados con el año de nacimiento de Abraham" (p. 29). Además, agrega, mientras la cronología como pauta sólo lleva a la forma *tablas cronológicas* (i.e., anales), la utilización del señorío permite "concebir la historia como una sucesión de reinados o poderíos terrenales" (p. 33).



Fernández-Ordóñez insiste en que la *GE* pone el acento en la existencia de un linaje de señores que se van transmitiendo el poder por vía hereditaria y no en una sucesión de pueblos hegemónicos. Se trataría de la proyección del esquema evangélico según el cual de Adán a David y de éste a Jesucristo hay una línea directa. Esto explicaría por qué Alfonso se considera sucesor de Nemrod, primer rey del mundo, en la *GE* y por qué en la *EE* Hércules e Hispán aparecen unidos por un parentesco inexistente en la fuente.

La tesis subyacente es muy fuerte: "los protagonistas no son los pueblos que dominaron sucesivamente España sino los *señores* que ejercieron el *imperium* sobre ella" (p. 25), y más adelante, "[e]l escaso protagonismo de los pueblos en la *Estoria* alfonsí se explica porque participaron en ella a través de sus príncipes" (p.44). La idea se completa al sostener que esta historia de príncipes es también historia *para* reyes, lo que supone una importante acotación de la dimensión didáctica.

Quizás la necesidad de destacar con nitidez la originalidad de sus planteos ha llevado a la autora a una formulación tajante y rotunda de algunas tesis. Dos son dignas de comentario en este primer capítulo.

**La discriminación entre señorío y cronología:** si bien es cierto que el señorío es infinitamente superior a la cronología como pauta impulsora de un desarrollo narrativo, no debe olvidarse la profunda significación de esta última en la cultura histórica heredada por el s. XIII (Hayden White [1992:17-39] dedica páginas muy agudas a la narratividad latente en los anales y Francisco Rico [1984:20-22] ha hecho notar el poder culturalmente revolucionario de la cronologización de la historia universal por los cronistas cristianos). No se trataba de una rutinaria ordenación cronológica: el hecho mismo de la datación otorgaba a una acción registrada en el *continuum* de la memoria escrita la categoría esencial de acontecimiento histórico. Nada de esto ignora la autora, sólo intento subrayar el hecho de que la eficacia del señorío como pauta organizadora se apoya en la existencia de una cronología universal englobante: hay, por lo tanto, una cooperación de ambos principios y no una tajante diferenciación.

**Las crónicas como "historias de príncipes":** esta concepción tiene varias consecuencias importantes; la primera, pone en entredicho la vieja idea de la impronta "democrática" atribuida desde Menéndez

Pidal hasta el presente a la *EE*, fundamentalmente, que habría enfrentado el antiguo modelo isidoriano ampliando su perspectiva hasta convertir al pueblo en sujeto historiográfico. Las razones aducidas por la autora son de peso y nos obligan a una profunda revisión de nuestras ideas al respecto. Quizás encontremos la verdad en un punto intermedio, más cercano a la realidad testimoniada por los textos; sólo un estudio más detenido lo dirá. Lo que no puede aceptarse es la idea de la *Estoria* alfonsí como *magistra principum*: creo que hay suficientes razones de índole ideológica y política para pensar en un destinatario mucho más vasto. Otra consecuencia es una concepción de la historia como genealogía, que merece una reflexión más profunda por sus implicaciones para la naturaleza del discurso narrativo. Por último, esta idea afecta la concepción de la categoría *personaje* en las crónicas alfonsíes (tan bien estudiada en el plano formal por Fernando Gómez Redondo [1984]); en especial, lo que yo creo que es su preeminencia entre los componentes estructurales del relato cronístico alfonsí.

El 2º capítulo, "El relato histórico, problemas y criterios compilatorios en el taller historiográfico alfonsí" (pp. 47-68), comienza distinguiendo entre dos tipos de apertura narrativa en las crónicas: el *natural* o *ab ovo* y el *de maestría* o *in medias res*, según se las denomina en *GE*, II, 2. p. 49.

La *GE*, por su afán enciclopédico, se inclina por el comienzo natural, mientras que la *EE* trata de evitarlo. Para explicar esto último, se aduce el caso de la historia de Cartago donde se observa la convivencia de "dos formas de escribir la historia: el tajante rechazo de toda desviación de los objetivos narrativos de la obra y el gusto por el relato *complido* de cada *fecho*" (pp. 52-3).

Las vacilaciones y consecuencias en la estructura narrativa dejan traslucir la lucha de los cronistas por armonizar dos criterios divergentes (el temporal y el temático) en un solo relato, en una sola verdad histórica.

Así, el criterio temporal de la *EE* sería roto por la digresión sobre Dido y Cartago y los "prólogos" a los bárbaros y godos, que responderían a un criterio temático. A su vez, la *GE* genera, según su criterio temático, *estorias unadas* que son un prodigio de compilación de fuentes, como las *estorias* de Hércules y Troya, mientras que el criterio

temporal produce *estorias departidas* por años, como las de Dido, reyes de Argos, amazonas, etc.

Por supuesto, la autora privilegia las *estorias unadas*, que representan "el triunfo de la historia como exposición razonada sobre la historia como enumeración de sucesos inconexos" (p. 67), mientras que las *estorias departidas* arruinan no sólo la efectividad didáctica sino también su entidad literaria.

Por último, traza una interesante y reveladora descripción del proceso compilatorio de la *GE*, que puede resumirse del siguiente modo:

- 1) Redacción independiente de la historia bíblica y la profana.
- 2) Redacción de la historia profana como unidades temáticas en torno a un *fecho* (suceso o personaje); por lo tanto, *estorias unadas*, que aglutinaban no sólo todas las versiones disponibles del *Fecho* sino también todo el saber relacionado (geografía, historia natural, glosas, etc.).
- 3) Inserción de la materia profana en la historia bíblica, siguiendo el esquema de los *Cánones* y, a veces, Godofredo de Viterbo y otros. Entonces se decidía dónde intercalar la *estoria* y si se la mantenía *unada* o se la *departía* analísticamente.

Toda esta tarea habría sido realizada por equipos de cronistas que trabajaron con independencia uno de otro, generando diferencias de criterio y remisiones equivocadas entre distintas Partes de la crónica.

El estudio es brillante, sin dudas, y sus conclusiones firmemente argumentadas. Sólo habría que aclarar que el comienzo "no natural" que por sistema utiliza la *EE* no coincide con el comienzo *por maestría* descrito en la *GE*. Los principios y estructuraciones de las *estorias*, sean éstas *naturales*, *por maestría*, *unadas* o *departidas*, no coinciden exactamente en una y otra obra: el factor territorial en la estructura narrativa de la *EE* merece una mayor consideración por su incidencia en la organización global y aún en los desvíos de tal organización.

#### *Dos Estorias, un proyecto.*

La segunda y principal sección del libro está dedicada a estudiar la relación entre la *EE* y la *GE* en cuanto a su orden cronológico, el uso de fuentes, el modo de traducir y compilar.

En el 3er. capítulo, "La prioridad de la *EE*" (pp. 71-95), la

autora comienza revisando la generalmente aceptada prioridad cronológica de la *EE* con respecto a la historia universal. Recorre, en principio, las remisiones a la *EE* que se encuentran en la *GE* -agregando a las ya conocidas una mención no detectada hasta ahora al final de la IVª Parte, donde al hablar de Cartago se declara que el tema ya se trató en la *EE* pero de distinto modo- y concluye que todas ellas se refieren a la sección inicial de la *EE* (primeros 116 capítulos); con lo cual sólo probarían que esa única porción estaba redactada con anterioridad. En este punto Fernández-Ordoñez adelanta su hipótesis: ambas obras se comenzaron simultáneamente. Nos recuerda en ese sentido sugerencias de otros estudiosos, como Solalinde (1930:x-xi) y Francisco Rico (1984:36-44), que plantean la posibilidad de que ambas nacieran de un mismo impulso. Pero su argumentación se apoya fundamentalmente en el análisis textual y el cotejo de ambas *Estorias* en los tramos en que hablan de los mismos personajes y acontecimientos.

De este minucioso trabajo comparativo surge que la *EE* habría utilizado materiales preparados para la *GE*, tales como la mencionada *estoria de Ercules* o una supuesta *estoria unada de Cartago*. También que ambas obras habrían compartido una misma traducción de una fuente: así habría ocurrido con la *Farsalia* de Lucano, de la que Fernández-Ordoñez demuestra (superando el trabajo de Solalinde) que su traducción fiel precedió a la compilación de las crónicas y luego se incluyó completa en la IVª Parte de la *GE* y se utilizó selectiva y abreviadamente en la historia consular de la *EE*. A su vez, la historia universal habría aprovechado algunos capítulos de la *EE*: en cuanto a la historia romana, la Vª Parte copia integros los caps. 108, 109, 113, 114 y 125. Esta selectividad en el aprovechamiento de un relato previo sobre los mismos hechos demostraría que la labor compilatoria y redactora fue independiente en cada obra.

Todo esto lleva a la autora a concluir que "el contacto entre la *EE* y la *GE* fue más estrecho de lo que se ha venido suponiendo. Probablemente las dos compilaciones históricas comenzaron a elaborarse simultáneamente. Nada más lógico que la existencia de intercambio de materiales entre los equipos de historiadores de las dos obras, pues unos y otros trabajaban con las mismas fuentes y bajo el impulso y la dirección del mismo patrón" (p. 95).

En el 4º capítulo, "La *General Estoria* y la *Estoria de España*: dos modos de escribir la historia" (pp. 97-117), investiga con más detalle los modos divergentes de "dar forma" al concepto alfonsí de la historia en una y otra obra. Toma como ejemplo el relato de los primeros 42 años del imperio de Augusto: mientras la *GE* encadena las fuentes una tras otra (*estoria romana*, Orosio, *Cánones*) intentando justificar la evidente reiteración de los hechos narrados apelando a razones atribuidas a Aristóteles (deseo de claridad, reiteración didáctica, exhaustividad informativa), la *EE* realiza un prodigio de destreza compilatoria reuniendo en un solo relato fuentes tan dispares como Orosio, Eutropio, *Cánones*, Pablo Diácono, Belovacense y Tudense. Por otro lado, mientras la *EE* sigue una estricta pauta analítica, según la cual el año precede al relato y le da unidad estructural, la *GE* siempre fecha *a posteriori* y utiliza los *Cánones* no como pauta organizadora sino como "uno más de los bloques narrativos correspondientes" a un determinado hecho, cuya particularidad era dar fechas. Esta última hipótesis es discutible: Francisco Rico (1984:56-64) ha argumentado convincentemente sobre el valor estructural de los *Cánones*. La propia autora matiza su idea al decir luego que es una más entre las fuentes *estructurales*, aunque no especifica cuáles son las que a su criterio pertenecen a esta categoría.

También encuentra la autora notables diferencias en el modo de traducir: "Mientras la *GE* traduce exquisitamente sin perder detalle, la *EE* resume en breves párrafos extensos pasajes de Orosio. (...) Otras veces, en cambio, la *EE* amplifica verbalmente el texto traducido" (pp. 103-4). El cuidadoso cotejo a tres columnas de dos extensos pasajes de Orosio y las *Estorias* alfonsíes (pp. 104-107 y 109-114) lleva a la autora a la conclusión de que "la historia universal y la particular no conocieron, en realidad, dos formas diversas de traducir, sino de adaptar la misma traducción básica a sus planes respectivos" (p. 115).

El 5º capítulo, "Las traducciones alfonsíes de la *General Estoria* y de la *Estoria de España*" (pp. 119-158), insiste en la tesis de que las traducciones de las fuentes fueron anteriores a la redacción de las *Estorias* y que las diferencias textuales provienen de su distinto aprovechamiento. Para probarlo, se compara primero con todo detalle la sección de los hechos de Hércules en España, de donde surge que, mientras la *GE* se atiene a la versión del Toledano, la *EE* agrega

cantidad de detalles provenientes de fuentes árabes. La conclusión es que se habría usado como base la misma traducción del Toledano compilada en la *estoria de Ercules* (lo que se prueba por la presencia de varios capítulos idénticos en ambas obras). El hecho de que la GE no aproveche las fuentes árabes, contrariando su tendencia enciclopedista, lleva a suponer -según la autora- "que la compilación de los capítulos relativos a Hércules de la EE es posterior a la redacción de la *estoria de Ercules*" (p. 137). Claro que estamos hablando de los primeros 15 capítulos de la EE, de modo que debemos entender que para Fernández-Ordóñez la *estoria de Ercules*, típica *estoria unada*, antecede a la tarea compilatoria de ambas crónicas. El cotejo de los capítulos referidos al origen del pueblo godo según las dos crónicas y el Toledano permite arribar a la misma conclusión. Sólo la profunda reelaboración estilística y compilatoria a que esas versiones fueron sometidas en cada crónica ha ocultado, según la autora, la primitiva relación de esas fuentes con las dos *Estorias* alfonsíes (p. 148).

En el 6º capítulo, "Las fuentes comunes" (pp. 159-202), la autora se propone completar en lo posible el inventario de lo que debió constituir el primerísimo paso de la empresa historiográfica alfonsí: el acopio y traducción de las fuentes útiles para las dos obras. Pasa en limpio la lista de fuentes conocidas: Orosio, Plinio, *Cánones*, Sigeberto de Gembloux, Hugucio de Pisa, Pompeyo Trogo y su abreviador Justino, Lucas de Tuy y San Isidoro (quizás la obviedad le hizo omitir al Toledano) y luego intenta identificar nuevas fuentes comunes. De esta manera su trabajo viene a cubrir un importante vacío en la crítica alfonsina. En efecto, como bien señala la autora, abundan los estudios sobre traducción y tratamiento de fuentes conocidas pero pocos han sido los estudios identificatorios; además la investigación de fuentes de las obras alfonsíes adolece en su mayor parte de la limitación de trabajar sólo con las parte publicadas de la GE.

Fernández-Ordóñez identifica con toda precisión una fuente de la historia romana: el *Breviarium ab urbe condita* de Eutropio, continuado por Pablo Diácono y conocido por los compiladores como *Historia Romana*, desbrozando una maraña de confusiones sobre esta obra y demostrando que se utilizó tanto en la IVª Parte de la GE como en la sección romana previa a Augusto de la EE. En cuanto a las fuentes árabes, la autora identifica dos obras llamadas con idéntico título en la

GE: *Estoria de Egipto*, lo que confundió a Solalinde (1930) y a quienes lo siguieron –entre otros, Daniel Eisenberg (1973). Se trata del *Libro de los caminos y los reinos* (*Kitab al-masalik wal-mamalik*) de Al-Bakri, obra geográfica del s. XI, y de una verdadera *Historia de Egipto* (*Kitab gawahir al-buhur wa waqa'i 'al-umur wa 'agab'ib ad-duhur wa'axbar ad-diyar*) de Ibn-Wasif Sah al-Misri, obra del s. XIII. Ambas se habrían utilizado en las Partes Iª y IIIª de la GE y también –aunque la atribución en este caso sea más conjetural– en la historia pre-romana de la EE.

La tercera sección del libro estudia cuestiones relacionadas con la composición de la EE. El 7º capítulo, "Las secciones elaborativas de la *Estoria de España*" (pp. 205-220) plantea específicamente la hipótesis de que habría un corte en el proceso de redacción entre la historia imperial y la historia posterior. El estudio pone de manifiesto un mayor trabajo sobre lo codicológico y lo crítico-textual que en las secciones anteriores; aprovechando la labor investigativa del Seminario Menéndez Pidal, su metodología y también sugerencias de Diego Catalán formuladas en sus artículos y trabajos inéditos (nos enteramos así que el "inédito de Chamartín" ya tiene nombre provisorio: *Manuscritos, cuadernos de trabajo, crónicas y versiones. Sobre la elaboración y tradición textual de la Estoria de España de Alfonso X*; hacemos votos para su pronta publicación). La autora acumula prolijamente todos los indicios textuales que corroboran su hipótesis de modo incontestable. Queda, como conclusión general, la evidencia de equipos redactores de una misma obra que trabajan simultáneamente con distintos tramos de la historia pero con una comunicación deficiente entre sí.

El trabajo termina con una "Nota sobre la Parte VI de la *General Estoria*" (pp. 221-224), en la cual el análisis textual revela que el fragmento conservado de esta Parte sería un cuaderno de trabajo, preparatorio del texto definitivo, cuya existencia misma habría sido ignorada por otros equipos redactores, aunque su prólogo nos asegura la autoría alfonsí.

Completan el libro un "Apéndice documental" que hace el inventario de los mss. conocidos de la GE y de los correspondientes a las versiones "oficial", "vulgar" y "crítica" de la EE; también un Índice de autores (antiguos, modernos, reales, ficticios) y otro de personajes (históricos o legendarios).

Hay una cuestión general digna de mención: a lo largo de todo

el libro la autora evita sistemáticamente llamar *crónicas* a las obras alfonsíes; fiel a la propuesta del título del libro, habla siempre de *estorias*. Lamentablemente, desconocemos las razones que avalan la decisión de la autora de restringir la nominación, porque no se detiene a discutir o mencionar el problema. Por mi parte, he hablado indistintamente de "crónicas" e "historias" en este comentario, fundamentalmente porque creo que si bien los títulos más claramente alfonsíes hablan de *Estoria*, tanto la recepción de las obras alfonsíes como la concepción historiográfica contemporánea habían elevado la *crónica* a la categoría más importante, en tanto forma más acabada del discurso historiográfico de la 2ª mitad del s. XIII y del XIV (cf. al respecto B. Guenée [1986]), desligándose de su primitiva relación con la cronografía y la obra de Eusebio-Jerónimo, y equiparándose a la noción de *Estoria*.

#### *Un nuevo panorama*

La amplitud y la profundidad de las cuestiones tratadas pone en evidencia la importancia de este estudio para nuestro conocimiento del proceso de composición de las obras históricas de Alfonso X. De hecho, nuestro cuadro mental debe variar radicalmente a la luz de las conclusiones de Fernández-Ordóñez. Ahora debemos pensar que a una etapa previa de recopilación de fuentes (que normalmente se considera testimoniada en el documento conservado según el cual, en febrero de 1270, el rey pidió en préstamo a la colegiata de Albelda y a Santa María de Nájera una veintena de códices necesarios para las crónicas) siguió el trabajo de traducción completa y fiel de dichas fuentes. Luego, mientras la *EE* iniciaba un procedimiento compilatorio que consistía en la armonización de todas las versiones y su pautado analístico (según el esquema descrito por Catalán) se fueron redactando las *estorias unadas de los gentiles*. La simultaneidad de estas tareas habría permitido algunos contactos y aprovechamientos mutuos. Finalmente, el trabajo compilatorio de la *GE* habría consistido en una tarea de compaginación de historia bíblica e historia profana según criterios totalmente diferentes a los de la *EE*. Así, en nuestro cuadro, queda una imagen final que combina la simultaneidad y el contacto esporádico de ambos proyectos con una verdadera atomización de los



equipos redactores, cuya autonomía e independencia de criterios se refleja en la heterogeneidad de pautas narrativas tanto en una como en otra obra. En cuanto a las motivaciones concretas que impulsaron estas obras y a las razones que provocaron su interrupción, la autora sólo se limita a declarar que las explicaciones arriesgadas hasta ahora por la crítica son inexactas o insuficientes. Estas cuestiones, unidas a la de la intencionalidad y la naturaleza del discurso narrativo de la historiografía alfonsí, constituyen a mi entender el próximo tramo a investigar.

Pero este libro nos enseña que es imposible una valoración de conjunto de la *GE* si no se tienen en cuenta sus partes inéditas -como tampoco es posible un estudio más profundo de la *EE* sin contar con una nueva edición que saque a relucir el texto específicamente alfonsí y sin un mejor dominio de las versiones posteriores. La tarea de Inés Fernández-Ordóñez, que cuenta con la sólida base que proporciona el manejo directo de los códices, es una invitación a continuar la investigación: para ello urge acabar con la etapa ecdótica, sea de las partes inéditas de la *GE* o de las versiones de la *EE*. Y es evidente que, hoy por hoy, nadie está mejor capacitado para afrontar esa empresa que el equipo dirigido por Diego Catalán en el Seminario Menéndez Pidal. Felicitemos por ello a la autora de este libro y rindamos homenaje a su maestro.

Leonardo Funes

*SECRET*

#### REFERENCIAS

- CATALAN, DIEGO. 1989. *Romancero e Historiografía medieval: dos campos de la literatura cultivados en el Seminario Menéndez Pidal*. Madrid: Fundación Ramón Areces-Seminario Menéndez Pidal.
- EISENBERG, DANIEL. 1973. "The General Estoria: Sources and Source Treatment", *ZRPh*, 89:206-227.

- GOMEZ REDONDO, FERNANDO. 1984. "La función del 'personaje' en la *Estoria de España* alfonsí", *AEM*, 14:187-210.
- GUENEE, BERNARD. 1986. "Histoire et chronique: nouvelles réflexions sur les genres historiques au Moyen Age", en DANIEL POIRION, ed., *La chronique et l'histoire au Moyen Age*, 3-12. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- RICO, FRANCISCO. 1984. *Alfonso el Sabio y la "General Estoria": tres lecciones*. Edición corregida y aumentada. Barcelona: Ariel.
- SOLALINDE, ANTONIO G., ed. 1930. *Alfonso el Sabio, General Estoria*. Primera Parte. Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- WHITE, HAYDEN. 1992. "El valor de la narrativa en la representación de la realidad", en *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*, trad. de J. Vigil Rubio, 17-39. Barcelona: Paidós. (versión original inglesa: *Critical Inquiry*, 7, No. 1 [1980]).

## UNA VEZ MAS SOBRE EL PROBLEMA DE LAS DOS VERSIONES DE *EL AGUA MANSA* DE PEDRO CALDERON DE LA BARCA<sup>1</sup>

Desde que, en ocasión del tercer centenario del fallecimiento de Calderón, el Instituto del Teatro de Barcelona dio a conocer su edición facsimilar del manuscrito autógrafo de *El agua mansa* (= AM), el interés de estudiosos y especialistas de diversos centros académicos por esta obra se ha ido incrementando y producido, en consecuencia, un atendible volumen de nuevos análisis. Ya en 1982, Lilia E. F. de Orduna procedía a un cotejo exploratorio entre el ms. y la edición de *Guárdate del agua mansa* (= GAM), texto transmitido según la *Octava parte* editada por Juan de Vera Tassis y Villarroel en 1684 (= VT). Las principales divergencias advertidas -incorporación en GAM de tres extensas relaciones del viaje y arribo de Mariana de Austria, las bodas con Felipe IV y los festejos madrileños- invitaron en aquella oportunidad a la investigadora a proponer varios interrogantes de índole textual, cuya resolución resultaba impostergable a la hora de tomar decisiones para la preparación de una edición crítica:

Cabe preguntarse, aunque no sea ésta ocasión pertinente, qué circunstancia habrá determinado incluir la evocación de esas fiestas que tuvieron lugar entre 1648 y 1649, en tiempos muy diversos, ya muerto Felipe IV (1665), después del valimiento de Valenzuela, terminados los años de la "reina

---

<sup>1</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO. *El agua mansa. Guárdate del agua mansa*. Edición crítica de las dos versiones por IGNACIO ARELLANO y VÍCTOR GARCÍA RUIZ. Kassel, Edition Reichenberger/Universidad de Murcia, 1989 [1990] (Col. Teatro del Siglo de Oro. Ediciones críticas 23), 434 pp.

gobernadora"... ¿Habr  escrito CdIB esas intercalaciones publicadas por VT?   Fue éste, por el contrario, quien por motivos que ignoramos, procur  restablecer la imagen idealizada de la real desposada?   Estaban, acaso, en las copias de o para los actores?   Sobre éstas se construyó el texto "1684"?   Hay dos versiones o más de esta comedia?   Cuál fue la intervención del autor? ("Un manuscrito de Calderón y los editores", *Incipit* 2 (1982): 110-11).

Cuatro años más tarde, Ignacio Arellano hacía público su propio análisis del asunto, ampliando el cotejo a otros testimonios antiguos, entre los cuales se incluye un manuscrito con censura de 1756, que se conserva en la Biblioteca Municipal de Madrid ("Las dos versiones de una comedia de Calderón: *El Agua Mansa* y *Guárdate del agua mansa*", *Criticón* 35 (1986): 99-118). Sobre este trabajo volver  más adelante.

A los anteriores se suma la contribución de Don W. Cruickshank, "Notes on Calderonian Chronology and The Calderonian Canon", a los *Estudios sobre Calderón y el Teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger* (Barcelona, PPU, 1989, pp. 19-36). Cruickshank lleva a cabo una descripción del manuscrito autógrafo y una comparación de este testimonio con la versión de GAM contenida en la *Octava Parte de Comedias Nuevas Escogidas de los mejores ingenios de España* (Madrid, 1657). Si bien la preocupación primordial del autor es fechar el manuscrito, objetivo que logra satisfacer atendiendo tanto al contenido de las interpolaciones como a los resultados de sus estudios sobre los hábitos de escritura de Calderón (cf. al respecto su "Calderón's Handwriting", *M L R* 65 (1970): 65-67), conviene tener presente que en ningún momento pone en duda que GAM provenga de propia mano del dramaturgo: "The simplest explanation of the existence of the two versions is that Calderón wrote his first draft of *El agua mansa* prior to Mariana's entry... At some point after 4 November 1649 he revised the play, turning it into a commemoration of Philip IV's second marriage" (p. 28).

Frente a esta serie de aportaciones críticas, la expectativa generada por la prometida edición de Arellano y García Ruiz llega a satisfacerse hoy con la aparición de este volumen cuya cuidada factura ya es señal de identidad en las ediciones Reichenberger. Los caldero-

nistas disponen, pues, de los textos críticos de ambas "versiones", los que van precedidos de una introducción subdividida en un "Análisis crítico" (pp. 3-51), a cargo de García Ruiz, según se indica en nota inicial al pie, y un estudio textual, titulado "El agua mansa y *Guárdate del agua mansa*: situación textual" (pp. 54-77), versión puesta al día, y matizada en algunos puntos, del artículo de Arellano indicado más arriba.

Después de identificar dos temas en la obra, "la colisión de lealtades y el impulso amoroso que rige los personajes" (p. 5), García Ruiz ofrece una atractiva propuesta de segmentación del texto, en la que conjuga aspectos métricos con la función primaria de los distintos bloques de acción ("La sintaxis dramática", pp. 6-18). Un segundo aspecto considerado en detalle es el de la postulación de espacios fictivos que se logra "gracias al uso de las tres aberturas del fondo del teatro, al empleo de la voz desde *dentro* y a las informaciones contenidas en los diálogos" (p. 24). Finalmente, se ocupa de los personajes y se incluye un apéndice sobre "Calderón y la comedia de figurón" (pp. 42-51), que contiene atinadas precisiones terminológicas y un panorama del desarrollo del tipo desde comienzos del siglo XVII hasta su imposición en el siguiente.

De peculiar importancia es el estudio comparativo de las dos "versiones" (pp. 29-41). Antes de revisar la argumentación, hay que señalar que, a partir de los testimonios históricos, el problema de las versiones debe desglosarse en dos aspectos diferenciados, aunque interdependientes. Por una parte, si es pertinente considerar a GAM "refundición de AM y reescritura de ésta en nuevas circunstancias históricas" (p. 29, n. 25). Por otra, en caso de responder afirmativamente la anterior, si hay pruebas incontestables de que Calderón es el refundidor. Sin llegar a discutir en detalle la cuestión, García Ruiz y Arellano se inclinan a aceptar la autoría de Calderón para ambos textos.

Por ello, aunque la descripción de alteraciones y agregados que ofrecen es estricta, los comentarios con que la acompañan tienden a desdibujar la existencia de un problema que el estudio que elaboran deja pendiente. En relación con las tres narraciones intercaladas, por ejemplo, los editores observan que, tal como ha sido dispuesto, "[e]l relato alterno crea un efecto muy calderoniano" (p. 30). Poco después,

al comentar un conjunto de modificaciones menores se anota que "uno de los problemas de Calderón es el de la extensión" (p. 31), lo que justificaría varias reducciones de GAM. Ahora bien, la sucesión de acontecimientos pierde en esta refundición la claridad de diseño que se observa en AM, al introducir incongruencias que exigen poner en funcionamiento "los escenarios múltiples y la flexibilidad de este escenario vacío y de la imaginación del espectador" (p. 35), lo cual constituye "una complicación cuya rentabilidad no se ve demasiado claramente" (36), defectos estructurales que difícilmente puedan imputarse a un dramaturgo de tanto talento y experiencia como Calderón. Como resultado del cotejo, se arriba a la siguiente afirmación, a la que, por lo demás, puede suscribirse sin reparos: "GAM refunde el texto previo de AM para adaptarlo a la celebración: hace sitio a las relaciones, intenta enraizarlas levemente... pero no puede borrar las incongruencias ni tampoco penetrar con los añadidos a la estructura básica" (p. 39).

Como ya se ha dicho, el estudio propiamente textual reproduce un artículo anterior de Arellano ("Las dos versiones..."). En uno de los pasajes novedosos, el autor se expide sobre el problema de la fecha de composición y de la autoría a un mismo tiempo: "Lo más verosímil parece ser que Calderón tuviera escrita ya la versión AM y luego, después del 15 de noviembre de 1649, la revisara para obtener GAM, probablemente muy cerca de las fechas de los sucesos y quizá con vistas a una representación celebrativa" (p. 57). Se insiste en esta opinión más adelante (p. 75), aunque se reconoce la posibilidad de que algunas alteraciones puedan deberse a la intervención de Vera Tassis, años más tarde en ocasión de preparar la *Octava Parte*, o de "otro desconocido arreglador" (p. 76). En síntesis, concluyen los editores que "Calderón quiso escribir dos versiones: la de AM más atenta a los imperativos puramente dramáticos; la de GAM afectada por razones cortesanas circunstanciales" (p. 79). La introducción termina con una breve "Bibliografía" en la que se incluyen las entradas específicas imprescindibles (pp. 88-92).

En concordancia con los convencimientos expuestos en la introducción, la propuesta editorial de Arellano y García Ruiz consiste en imprimir ambos textos a páginas enfrentadas. Con ello se generan inevitables efectos negativos que tornan ardua la lectura y el segui-

miento de ambos textos: proliferan los blancos de diversa extensión en una y otra columna introducidos para respetar la correspondencia de líneas (pp. 112 y ss., 117 y ss., etc.) y se observa que las transposiciones de fragmentos obligan a ir y venir en el libro para poder cotejar los lugares comunes (pp. 210-213). Como un caso extremo de lo dicho pueden indicarse los versos 1765 y ss. de GAM que deben compararse con 1213 de AM, los primeros en página 219 y los últimos en 222. Aun más enojoso es el fragmento que corresponde al episodio del guardainfantes, en que los editores se ven en la obligación de realizar una remisión interna para que el lector pueda confrontar los vv. 1983-2073 de AM, en pp. 288-294, con los vv. 2858-2945 de GAM unas veinticinco páginas más adelante. Tampoco ha sido posible superar el problema que surge a partir de las relaciones ya que no puede evitarse que queden en blanco numerosas páginas del manuscrito (pp. 122-136, 178-196 y 342-348). Por último, las diferencias en la jornada tercera son tan profundas que en varias páginas no existe siquiera la posibilidad de cotejar los parlamentos (pp. 312-322 y 333-341).

El criterio empleado ha sido modernizador -"Escuchado en una lectura o representación, no podría distinguirse nuestro texto del autógrafo" (p. 86)-, agregando la puntuación y acentuación según los criterios actuales. Los textos van acompañados de aparato crítico sumario al pie, más una serie de útiles notas filológicas a "El agua mansa" (pp. 383-419) y a "Guárdate del agua mansa" (pp. 420-430).

Antes de proceder a algunas observaciones puntuales sobre el texto crítico de AM, deseo detenerme un instante en la consideración de los argumentos que permiten sostener la autoría de Calderón de GAM. El primero y más evidente, aun cuando no es esgrimido por los editores modernos, es el hecho de que GAM ha sido editada bajo el nombre de Calderón por Vera Tassis. Es bien sabido, sin embargo, el cúmulo de dificultades que presentan las versiones transmitidas por VT (Véase por ejemplo la n. 35 en p. 71, donde los editores anotan: "A nuestro juicio cada comedia es caso distinto, y la utilidad de los textos de Vera Tassis es variable y debe ser estudiada en cada ocasión"). El segundo argumento apunta a recordar el dinero cobrado por Calderón por su participación en los agasajos de 1649: "La contribución de Calderón a los festejos [...] debió de consistir probablemente en la comedia GAM y el auto *La segunda esposa*, por lo que sí pudo cobrar

400 escudos" (p. 41).

Ninguno de los dos argumentos me parece concluyente. Vera Tassis pudo haber dispuesto de un manuscrito no autorizado, copia poco fiel según las deturpaciones que transmite su edición, de algún arreglo no necesariamente introducido por Calderón. La métrica deficiente de las relaciones, el tono verboso en que están escritas, las incongruencias en la trama y los cambios estructurales que desdibujan tanto el personaje cómico central, don Toribio, como el hilo de los acontecimientos, deberían adjudicarse a un Calderón demasiado apresurado en la refundición o a un autor de comedias poco escrupuloso que puso al día un texto de Calderón del que disponía, destruyendo su ajustado equilibrio. Esta última tesis, ciertamente radical, deberá ser, por supuesto, corroborada por estudios posteriores pero la posibilidad misma de su postulación pone en evidencia que la pregunta sobre la autoría de GAM no ha sido resuelta satisfactoriamente por los estudios de Arellano y García Ruiz. Aun de modo incidental, no quiero dejar de señalar aquí la sorpresa que provoca una afirmación de Cruickshank en el estudio que dedica al manuscrito: "in many of the places where the two versions vary, the manuscript is arguably inferior" (p. 29). Dado que el crítico no precisa a qué lugares refiere su opinión, resulta imposible discutirla puntualmente. Sin embargo, la comparación de ambas versiones que he llevado a cabo, sumada a la tarea editorial de Arellano que, en casi todos los casos, prefiere las lecturas del manuscrito para enmendar lugares incomprensibles de los impresos, invita a sostener precisamente lo contrario.

Ahora bien, hasta tanto se produzca una resolución definitiva del problema, haber decidido editar ambos textos parece una determinación prudente. En ese sentido, el trabajo realizado sobre GAM es correcto y, ya que el resto de las ediciones modernas se remiten, directa o indirectamente, a la de VT no será necesario insistir sobre este texto. Vueltos a considerar el procesamiento de AM según el manuscrito, la tarea del editor es provechosa lo cual no impide que en algunos puntos aislados no se haya procedido con el detenimiento deseable en estos casos. El cotejo de la presente edición con el facsímil del ms. permite hacer las siguientes puntualizaciones que, de ninguna manera, pretenden menoscabar la ardua labor llevada a cabo por el editor.

1. Arellano resuelve algunos problemas que presenta el



manuscrito por la vía más sencilla, a menudo sin indicación de la dificultad. Así, en el f. 4v, l. 14 se lee *Y,os* secuencia que el editor transcribe "y os", sin anotar al pie la existencia de la marca suscrita. En el f. 12r, l. 27 el ms. lee *uso nuevo ano ade aver*, que pudo haberse transcrito como "Uso nuevo, ah, no ha de haber". Sin embargo, el editor elimina la interjección, que se observa con entera claridad, sin anotar o justificar su decisión (cf. v. 591). De modo similar, en el f. 8v, l. 13 se enmienda la forma *discurir* sin hacer observación alguna (v. 392). En la acotación que sigue al v. 1010, el editor enmienda el ms. que dice *vanse to dos* (f. 20v, l. 3) por "Vanse los dos", una vez más sin dejar constancia de su intervención. Más abajo, en otra acotación de lectura dudosa (f. 20v, ll. 28-29), Arellano copia "Hácenlos reverencia" (v. 1036+), lo que exige la introducción de un caso único de loísmo, del todo inconveniente, cuando el ms. permite una lectura alternativa que no ofrece dicha dificultad: *hacen las re / verencias*.

Un lugar particularmente difícil se halla en el f. 12v, ll. 4-5:

*lo mejor amigo el coche  
yel el me jor a gasajo*

La *o* en la primera palabra podría interpretarse como *a*, opción adoptada por Arellano que lo lleva a enfrentar un problema de concordancia que resuelve de la siguiente manera:

la mejor amiga, el coche,  
y él el mejor agasajo. (vv. 597-8)

Con ello se pierde el tono paródico-paremiológico de la afirmación que, en caso de aceptarse una lectura alternativa, que creo más apropiada, pudo haberse editado así:

lo mejor, amigo, el coche  
y él, el mejor agasajo

donde *amigo* se entiende como invocación con carácter de expresión general. Otros lugares en los que Arellano omite señalar la existencia de lecturas dudosas se hallarán en los ff. 40r y 43v. En la l. 7 del primero se lee *fuste* trasvasado sin más como *fuiste* (v. 2067). Poco después, la forma *pasara* registra una *i* sobreescrita a la primera vocal. Arellano elimina la corrección del ms. -aunque en ocasiones acepta enmiendas de otra mano como en los vv. 1533-1534- y copia "pasara" sin anotar (v. 2067). Finalmente en la l. 6 del f. 43v se documenta una forma *qudan*, corregida por el editor (v. 2244+).

2. Como ya se ha dicho, el criterio ortográfico adoptado por el editor es el de modernización aunque respetuosa de la identidad fonética del ms. En consecuencia son aceptables formas como "esento" (v. 584), "güele" (v. 978), "efetos" (v. 1296), "güéspedes" (vv. 1730 y 2230), etc. pero no "desta" (v. 1728, cf. "de ellas" en v. 1026+). Asistemático es el tratamiento de las asimilaciones del infinitivo al pronombre enclítico ya que en ocasiones moderniza ("abreviarlos" v. 1157, "excusarle" v. 2840) y en otras no ("velle", "excusalle" v. 2224, "dalle" v. 2227, "defendella" v. 2268, "rompella" vv. 2343 y 2344).

3. Un problema particular es el de los numerosos rusticismos en boca de don Toribio. En nota al v. 1159 observa Arellano que "la lectura *desposarnos* parece clara en el ms. y la interpretamos como otro rusticismo". El criterio de preservación explica, pues, las formas "nenguna" (v. 719), "quijeran" (v. 1010) y "envesible" (v. 1688). Sin embargo, se moderniza *receuimiento* (f. 13v, l. 14) en "recibimiento" (v. 664) frente a la preservación de *receuiros* (f. 14r, l. 4) que vuelca como "recebiros" (v. 683). A la luz de los casos anteriores, llama la atención que haya alterado el típico nombre sayagués *llorenço* (f. 13v, l. 16) en favor de la más moderna "Lorenzo" (v. 666). También injustificada es la sustitución de la forma *entre belada* (f. 20r, l. 9) por la moderna "entreverada" (v. 987).

4. Por último, algunas observaciones aisladas. En el v. 444, la simetría de la situación impone introducir un aparte como se hizo líneas más arriba en v. 441. En el v. 892, Arellano transcribe "mesma", según exige la rima, cuando en el manuscrito se lee con toda claridad *misma* (f. 18r, l. 28). En función de los criterios fonéticos apuntados podría ponerse en entredicho la preservación de la forma *detiniendo* en la acotación que sigue al v. 2244. A distracción puede imputarse la lectura "te habré dicho yo que mientes" (v. 1742) cuando el ms. dice *teabre yo dicho que mientes* (f. 33v, l. 24). La acentuación de "hiciérais" (v. 2202) y "érais" es inusitada. Por lo demás, las pocas erratas advertidas no impiden la inteligencia del texto, razón por la cual no parece oportuno indicarlas expresamente.

Aparte de los puntos señalados, el interrogante central en torno a la autoría de la segunda versión, es decir, GAM, sigue abierto. Dado que la evidencia textual y documental parece estar, por el momento, agotada, el único camino viable para avanzar en el conocimiento de la

obra es el estudio lingüístico (usos peculiares de Calderón, selección y combinación léxica, estilemas) y literario comparativo de ambos textos desde diversas perspectivas (sintaxis dramática, fórmulas, versificación, etc.). En este cuadro de situación, el texto que ofrecen Arellano y García Ruiz es básicamente confiable y se convertirá, con certeza, en útil instrumento de trabajo para las investigaciones futuras.

Daniel Altamiranda  
*Universidad de Buenos Aires*

## A PROPOSITO DE UNA RECIENTE EDICION DEL *ISLARIO GENERAL DE TODAS LAS ISLAS DEL MUNDO* DE ALONSO DE SANTA CRUZ.<sup>1</sup>

El objetivo del libro que ha suscitado esta nota -conforme a lo expresado en su "avant propos"- fue "presentar una edición crítica" de la cuarta parte -tocante a América- del *Islario general de todas las islas del mundo*; el cual, como también y acertadamente allí puntualiza, resultó de un mandado que originariamente diera el emperador Carlos V a quien entonces le enseñaba cosmografía y "astrología" (hoy astronomía), Alonso de Santa Cruz (Naudé sólo menciona la cosmografía en la p. x, pero el propio Santa Cruz -p. 358- había hablado asimismo de astrología).

No es oportuno referirnos aquí a las materias que integran el *Islario*, y sólo lo haremos algunas veces cuando se relacionen con el tratamiento que de ellas ha hecho Naudé. Nos limitaremos a recordar en general, haciéndonos eco de lo dicho por Santa Cruz y para refrescar la memoria, que su obra se refiere a la cosmografía, la geografía, la corografía y la topografía, entendidas en tanto disciplinas encargadas de describir, respectivamente, los mundos superior e inferior, la tierra, algunas de sus regiones, y puntos o lugares precisos de éstas (p. 140).

Además de un estudio crítico preliminar (pp. 1 a 122) y de la cuarta parte ya señalada -la autora explica que la eligió por ser el aporte más original del *Islario*, p. 123-, el libro que comentamos reproduce la dedicatoria, los prólogos correspondientes a los textos de Madrid y uno de Viena (V), la "Breve introducción de esfera", así como

---

<sup>1</sup> FRANÇOISE NAUDÉ, *Reconnaissance du Nouveau Monde et Cosmographie à la Renaissance*, Kassel, Edition Reichenberger, 1992, xi + 401 pp. Es la tesis doctoral que la autora defendió en París el día 22 de mayo de 1980.

las cartas y figuras ilustrativas correspondientes. En apéndice se incluyen dos piezas referentes al "Aurea Chersoneso o reino de Malaca" y al "Parecer de Alonso de Santa Cruz" sobre la ubicación del Maluco y Filipinas con respecto al antimeridiano de Tordesillas. Se agregan la bibliografía consultada para el estudio preliminar y los índices.

Seguidamente haremos algunos comentarios sobre las tres partes básicas en que se ha dividido el libro, salvo en el caso de la tercera, puesto que es en ésta donde se encuentran transcritos los escritos santacruzenses.

Mediante una encomiable dosificación de cuanto hace al arte de editar textos antiguos y al rigor científico connatural a toda tarea ecdótica (G. Orduna, *Incipit X*, p. 17), la autora nos ofrece un análisis detallado de los manuscritos y fragmentos conocidos del *Islario* luego de darnos algunos datos biográficos acerca de Santa Cruz: Madrid (M), dos de Viena (V y W), Besançon (B) y los pocos folios sueltos que guarda el Archivo General de Indias (Colección S). Los detalles formales más importantes que conciernen a los mismos son resumidos en un cuadro comparativo, incluyendo signatura topográfica, materias utilizadas, formato, número de folios, cartas y figuras o láminas, etc. Como complemento sigue un examen sobre la filiación de V, W y B, las ediciones efectuadas por von Wieser y Blázquez en 1908 y 1918-19, la génesis del *Islario* y en particular el cotejo de B, M, V y W -la conclusión es que no se puede hablar de "dos *Islarios*", p. 29-, las probables fechas de elaboración y las fuentes utilizadas por Santa Cruz.

Sin referirnos por ahora a algunos descuidos que encontramos en las distintas secciones del libro y que luego habremos de considerar en su conjunto, queremos marcar dos cosas que estimamos de cierta significación y que se relacionan con la primera parte de la obra.

Naudé ha llegado a concluir que Santa Cruz, en medio de sus urgencias cotidianas como cosmógrafo de España en épocas de Carlos I y Felipe II, siempre aspiró a escribir un tratado general de historia y geografía del mundo y que éste fue su "gran designio" jamás alcanzado (pp. 29 y 114, en especial). Los elementos que sirven de fundamento a esa conclusión son suficientemente sólidos e ilustran de manera adecuada sobre la clarividencia de quien la concibiera.

En segundo lugar, es de lamentar que la autora no haya

avanzado su indudable sagacidad por esa amplia avenida que ella misma había abierto. En efecto, la inclinación de Santa Cruz hacia la historiografía ha quedado bien indicada en distintas etapas de su vida: en la juventud con una "Historia universal" hoy perdida; en la edad madura con su *Crónica del emperador Carlos V*, por ejemplo; y en sus últimos años efectuando una ácida censura de esa obra maestra en su género, preparada por Jerónimo de Zurita, que se titula *Anales de la Corona de Aragon*. Pero hay algo más.

Aquella vocación de Santa Cruz por la historiografía se ahonda y dilata ante algo de mayor entidad: el estudio de la historia con una perspectiva trascendental, allende las fronteras en su tiempo aún difusas de una modernidad que ya se insinuaba a través de las ciencias físicas y naturales. Naudé vio sólo "consideraciones filosóficas sobre la inconstancia de las cosas" (p. 12) en este pasaje del prólogo correspondiente al Ms. M:

"...vemos acontecer en los reinos y monarquías muy grandes [que] (...) las más de las veces, tienen principios muy flacos, y poco a poco se van engrandeciendo y ensanchando y tomando fuerzas, hasta llegar a la cumbre más alta de su prosperidad. De la cual poco a poco toman a bajar y a se envejecer, hasta venir a su total disminución y desfallecimiento" (p. 136).

Ni Tucídides o Polibio en la Antigüedad, ni Spengler o Toynbee en nuestro siglo xx, hubieran podido dar a conocer en forma más concisa y apropiada la percepción de un discurrir cíclico de la historia

Extrañamente, sin duda sorprendentemente, para quienes en alguna medida han sido influidos por la "Leyenda Negra", un español al servicio del brazo armado más poderoso del catolicismo romano, en pleno siglo XVI, no tenía empacho en coincidir con el pensamiento histórico tal vez heredado de Babilonia. Más aún, no vacilaba en ubicarse así en flagrante oposición frente a la creencia cristiana de una historia direccional y orientada, que espera la "Parusía"; creencia que en nuestros días y con distinto significado ha sido acentuada debido básicamente al progreso acumulativo proporcionado por la ciencia

experimental, y que hasta ha permitido a un seudoprofeta de Chicago reemplazar el segundo advenimiento de Cristo -los esfuerzos estructurales de la escuela de los "Annales" parecen haber perdido vigor- con un imaginado "último hombre" holgando sin sentido en el "fin de la historia" (F. Fukuyama, *El fin de la historia...*, Buenos Aires, 1992, pp. 89, 90, 385 y siguientes en especial).

La segunda parte del libro comentado abarca varias cuestiones entre las cuales cabe destacar algunas informaciones técnicas referidas a la cartografía del siglo XVI y otras de orden antropológico vinculadas con la geografía física y humana. Nos resulta particularmente meritorio el esfuerzo hecho por Naudé para sistematizar el análisis concerniente a la toponimia del "Nuevo Mundo" y a los muchos indoamericanismos recogidos en la obra santacruzense:

Digamos al pasar que en cambio nos ha llamado la atención encontrar a la autora dudando en reconocer en el "empeño" al tratado de Zaragoza convenido entre Carlos I y Juan III de Portugal en 1529 (p. 88). Evidentemente con esa voz se ha aludido a éste: una venta con pacto de retroventa acordada el 17 de abril y revisada el 22. También recordemos que en tiempo de Santa Cruz se usaron el cuadrante y las tablillas de la India o "Kamal", además del astrolabio y la ballestilla (p. 97), para tomar medidas angulares y en especial para calcular latitudes ( $\varphi$ ) determinando la altura del astro sobre el horizonte (la figura 8 ilustra sólo el empleo de la ballestilla de espaldas al sol -cosa que se hacía por razones prácticas-, pues en el caso de la polar, nada hiriente por su luminosidad, se usaba apuntando la vara longitudinal en dirección a la estrella y de frente a la misma).

Luego de haber fijado el texto del *Islario* (Ms M), acompañándolo con las variantes de los otros manuscritos, Naudé preparó un cuadro sinóptico confrontando los elementos básicos incluidos en la parte cuarta con sus concordantes de la *Historia general de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo -ediciones de 1535 y 1547- que fue una de las fuentes principales utilizadas por Santa Cruz (pp. 48 a 51).

De una manera detallada y concienzuda la autora ha puesto de relieve los "emprunts" -así soslayamos ese barbarismo tan cómodo y práctico que es "préstamos"- tomados de Oviedo, e igualmente las noticias ampliatorias agregadas por Santa Cruz y las divergencias de opinión o información que se observan entre ambos textos. Una tarea

paciente y además por muchos otros motivos digna de alabanza. No compartimos, empero, el enfoque con que juzga la originalidad del cosmógrafo frente al cronista (aclaremos que en modo alguno objetamos el haber considerado a la "descripción" como la parte más original de *Islario*, p. 53).

Naudé estima desde su punto de vista que la obra de Oviedo se ubica en una perspectiva "imperialista", mientras que la de Santa Cruz se inserta en un panorama "providencialista" (p. 52). A nuestro entender esto es correcto, en principio, pronunciándonos en función de lo meramente descriptivo; pero también pensamos que, tanto en uno como en otro caso, se trata sencillamente de dos formas diferentes de presentar las realidades más o menos lejanas y aun "próximas" procediendo de ese modo sin alterar en nada la unicidad de la fuente donde ambas se nutren, univocándose.

Vemos en Santa Cruz un refinamiento ausente en Oviedo, al menos en grado equiparable (distinto el caso respecto de Pedro Mártir de Anglería -pp. 38, 238, 275- a quien juzgó agriamente tal vez por apreciarlo como un "competidor" -aunque ya muerto- a su mismo nivel). Creemos que aquél maneja con una sutil y fina maestría la "benigna aspereza", la de un padre reprendiendo a su hijo por ejemplo de que nos hablara San Agustín. Oviedo en cambio toma partido por la república de los mejores conforme al sentir de entonces, por la "republica optimatum" aristotélica, de una manera más directa y contundente que no implica falta de objetividad. Sin embargo los dos, el cosmógrafo y el cronista, jamás dudan acerca de la superioridad española.

Cual sustento de ambas tesis hallamos la idea de que lo imperfecto debe seguir a lo perfecto, así como el cuerpo ha de subordinarse al alma, el indio al español, necesariamente. He aquí expuesto en toda su dureza y sin rebozo, con este escueto enunciado, el cimiento más firme sobre el que descansaron por lo regular las elaboradas construcciones del iusnaturalismo vigente en el siglo XVI y que justificó la sentencia "sin indios no hay Indias". He allí el punto de articulación entre el orden jurídico, que incluso debía comprender el positivo, y la concepción general del mundo: el derecho natural como algo no totalmente inmutable, base de un universo unitario centrado en la tierra o asiento sobre el que debían montarse los



mecanismos para regir y reglar las nuevas realidades emergentes con la invención de América (como es sabido el extremo disconformismo de fray Bartolomé de Las Casas reaccionó contra esa tendencia situándose en un plano estrictamente teológico y, en rigor, más acorde con las creencias motrices de la ética cristiana).

A la luz de esos comentarios es posible que ahora pueda distinguirse con mayor claridad el sentido de algunas expresiones como éstas que parecieran haber desorientado a Naudé: "los nuestros" frente a "los contrarios, los enemigos [indios]", dice Oviedo, por ejemplo; mientras Santa Cruz, delicadamente, nos habla de "ellos", "los indios", por una parte, y también y en aparente pie de igualdad o al menos disimulando su toma de posición, se refiere a "ellos", a "los cristianos", por otro lado (pp. 56 y 57). Pero así como Oviedo afirma que los "christianos con su sagrada fee [iban] a despertar e resucitar estas gentes [los indios]", Santa Cruz quiere corregir a los "perdidos" del "Nuevo Mundo" (pp. 55 y 190): la verdad bajo la forma de la fe, la "superioridad", está para los dos de parte de los españoles.

Antes de concluir con esta segunda parte del libro comentado deseamos hacer tres observaciones.

Primero, la determinación del meridiano y del antimeridiano de Tordesillas probó ser un problema prácticamente insoluble como lo muestran las conferencias de 1524, 1529 y los conflictos posteriores entre España y Portugal durante los siglos XVII y XVIII por cuestiones territoriales. Y tal cosa debióse en última instancia a que, si bien el tratado de 1494 -Tordesillas- y el de 1529 -Zaragoza- parecían "perfectamente claro" (p. 110) y "bien neto" en su texto (p. 111), respectivamente y como dice Naudé, la fijación que ella hace de la línea demarcatoria con los recursos de la técnica actual resulta un evidente anacronismo adoptado como sistema de referencia para juzgar las dificultades del siglo XVI ante igual tarea. Tampoco, sin herir la equidad, sus comprobaciones debieron haberla inducido a dejar suspendida una "duda sobre la entera buena fe" de Santa Cruz cuando éste yerra en sus cálculos al respecto (además meditemos por ejemplo en errores de copista, p. 355).

Segundo, la autora afirma en sus conclusiones finales que Santa Cruz "no fue un gran sabio" (p.116). Lo dice pensando haber demostrado que él no inventó la proyección Mercator. Bien, tomémoslo como

una opinión, ese medio camino entre la ignorancia y el conocimiento; aceptémoslo del mismo modo que podríamos aceptar el juicio de alguien opinando, digamos, que Einstein no fue un gran sabio porque no propuso la mecánica cuántica.

Por último queremos señalar que la crítica externa e interna de los textos antiguos, cosa encarada por la autora en su estudio preliminar, es sin lugar a dudas un instrumento de gran valor para quienes hayan de utilizar dichos textos con fines ulteriores (pensamos en el historiador). Pero también es necesario tener presentes las condiciones de producción de los documentos y aun de cada texto en particular siempre que ello sea factible, estudiando esas condiciones detenidamente, ya que "ningún documento es inocente (...) [y debe ser sometido] a un tratamiento destinado a transformar su función de mentira en confesión de verdad" (J. Le Goff, *Pensar la historia*, Barcelona, 1991, p. 108).

La tercera parte del libro de Naudé, conforme a lo expresado anteriormente, no corresponde que sea aquí comentada salvo en algunos puntos vinculados con observaciones hechas por ella.

Uno se refiere al motivo que tuvo para elegir a *M* como manuscrito de base: ser "el único completo" (pp. 12, 115, 123). Mas no debemos olvidar que en él falta, la misma autora lo reconoce (pp. x, 123), el capítulo relativo a Malaca reproducido en apéndice con el apoyo de *V*.

Además interpretó el pasaje santacruzense "Oroncio y otros" (p. 338) entendiendo al adjetivo como alusivo a Gerhard Kremer (1538), únicamente. Sabemos en cambio que también pudo estar indicando a Johannes Schöner, verbigracia, si nos guiamos por el plural "otros" y el hecho de que el mapamundi dibujado por éste en 1533 también está incluido, con las particularidades que señaló Santa Cruz, en la fuente de Naudé (Carlos Sanz, *Mapas antiguos del mundo, siglos XV y XVI*, Madrid, 1962). Incidentalmente, tenemos entendido que Oroncio Fineo es en francés "Oronce Finé" y no "Fine" (p. 338), caso similar al de quien lo nombrara profesor de matemáticas en el "Collegium Trilingue" o "Collège de France" en 1530: "Guillaume Budé" o Guillermo Budeo.

Los índices que acompañan el trabajo de Naudé -temático, onomástico, toponímico y de láminas y figuras-, además de la detallada tabla de materias, constituyen un auxiliar de especial utilidad para el

lector moderno y una prueba del esmero científico con que ella ha encarado su tarea. De igual modo los anexos, hasta 1988 "dos textos inéditos" (pp. 120, 123) -hasta 1992 el "Aurea Chersoneso"-, es probable que tengan una acogida preferente entre los investigadores en general. Con clara prudencia y objetividad, que implica seriedad en su labor, la autora remite al paleógrafo -obviamente- o al lingüista a los manuscritos mismos (p. 123).

La bibliografía seleccionada nos parece adecuadamente completa. En este sentido, no obstante, y por sus noticias sobre Santa Cruz, notamos la ausencia de Martín Fernández de Navarrete (*Disertación sobre la historia de la náutica...*, Madrid, 1846), sin que esto implique desmerecer la contribución que en 1951 hiciera sobre ese particular Juan de Mata Carriazo con su introducción a la *Crónica de los Reyes Católicos* (pp. 117 a 122).

Se advierten algunos descuidos en nombres y en las remisiones al texto. Valga como muestra justificativa de este aserto señalar algunas de ellas; von Wieser es a veces Herbert, otras simplemente H., y también Franz R. o sólo R. (pp. x, 30, 85, 122); hay confusión en las remisiones ("p. 59" en p. 31 o la "p. 86" de la nota número 27, en la p. 235, debiera ser la p. 217); la nota "(y)" de la p. 199 se encuentra en la 197; la 66 de la p. 337 se refiere al obispo "Gutiérrez de Varga Carvajal" cuando debe ser Gutierre de Vargas Carvajal; se dice "14" y repite "quatorce figures" aunque en rigor son sólo 12 conforme a la numeración del texto presentado por la misma autora (pp. 12, 123, 151 a 169). Podrían haberse evitado algunas erratas notables como "münstre" por "ministre" (p. 10); "curisité" por "curiosité" (p. 111); "prmière" por "première" (p. 54); "vouveauté" por nouveauté" (p. 33); en otras oportunidades no se sabe si es propiamente una errata, un error ya contenido en el manuscrito, o uno de transcripción, como "mamparo", "zénich", "al" (pp. 133, 158, 160); y para poner término a esta lista indicativa marquemos entre las inexactitudes del tipo que venimos considerando, al pasaje de la p. 110 donde se dice "Tordesillas en juillet 1494", cuando sabemos que dicho tratado es del 7 de junio de ese año según el calendario juliano.

En un balance global, empero, debemos estar ciertamente agradecidos por el aporte de Françoise Naudé. Este libro es una obra didáctica, orientadora, que busca el esclarecimiento y que supera lo

disponible hasta hoy. La lista de americanismos como antes señaláramos, los dos textos anexos, el cotejo de los manuscritos conocidos pueden señalarse entre otros aspectos especialmente destacables. Un significativo avance ha sido realizado. La autora acierta cuando afirma que un "grand travail était à faire" (p. 20), pensando en la edición Blázquez patrocinada por la "Real Sociedad Geográfica" de Madrid; y quizá nos permita añadir ahora, para concluir, que todavía hay posibilidad de perfeccionar lo bueno por ella logrado.

Eduardo E. Pérez Tomás

† Derek W. Lomax  
(4-3-1933 / 12-3-1992)

El 12 de marzo un llamado desde Birmingham dio la inesperada noticia de la muerte de nuestro entrañable amigo Derek. Habíamos perdido un amigo y un apoyo fiel en el plano académico e intelectual. Para el Consejo Asesor de *Incipit* es también una pérdida sentida e irreparable. Derek está unido a la fundación de *Incipit*. En 1980, en una breve visita a Birmingham le pedí opinión sobre mi proyecto. Me dijo: "Vas a ponerte en mucho trabajo y en líos"; pero como me viera resuelto a hacerlo, apoyó la fundación con sus consejos y su nombre, y fue nuestro activo corresponsal en Inglaterra. Desde 1971, Derek nos deleitaba con dos o tres extensas cartas por año, que ofrecían una crónica detallada de su vida y del quehacer del hispanismo inglés; crónica que se interrumpió cuando la atención de su madre le robó todo el tiempo. Las cartas fueron más breves; pero tuvimos la visita de jóvenes discípulos que pasaban por Buenos Aires con su mensaje. Por ellos conocimos el afecto que despertaba en sus discípulos.

Cuando se desencadenó la guerra de las Malvinas, nuestra comunicación llegó a ser dramática. Ese año de 1982 salió a luz el primer volumen de *Incipit*. Derek era nuestro corresponsal en Inglaterra. En plena guerra, cortada toda comunicación postal, manos amigas hicieron llegar un gran paquete de ejemplares a Birmingham que se distribuyeron enseguida. Terminado el conflicto, la pasión de historiador de Derek motivó que muchas veces tratáramos el tema y la veracidad de algunos datos de la prensa porteña y de la londinense.

Derek fue también fidelísimo apoyo en nuestras carencias bibliográficas: libros, separatas, fotocopias obviaron trabas bancarias.

Lloramos al amigo; con nosotros está de duelo el hispanismo, que pierde a una eminencia del medievalismo hispánico. Su obra escrita es el monumento que perpetuará su memoria. Desde *La Orden de Santiago, 1170-1275* (Madrid, CSIC, 1965) hasta *The English in Portugal (1367-1387)*, que publicó con R. S. Oakley (Warminster, Aries and Philips, 1989). La etapa más laboriosa y fecunda de su vida como investigador la dedicó al estudio de "The Order of Santiago and the Kings of León" (*Hispania*, 18 [1958], 3-37) y culminó con el mencionado libro de 1965 y *The Reconquest of Spain* (London, Longman, 1978). Junto a estos libros que sintetizan el maduro juicio de un inteligente

conocedor de la historia en sus fuentes y documentación de archivo está la vasta producción de monografías y artículos, acompañados frecuentemente de la edición de documentos claves para el conocimiento de la historia y las letras en Hispania medieval; así los *Dichos de los Santos Padres* de Pedro López de Baeza (*Miscelánea de Estudios Medievales*, I, Barcelona, 1972, 147-178); "El Catecismo de Albornoz" (*Studia Albornotiana*, XI, Real Colegio de España, 1972, 215-233); "Datos biográficos sobre el Arcipreste de Talavera", *Filología*, Buenos Aires, XVII-XVIII (1976-77), 442-47; "Una biografía inédita del Cid", *Homenaje a D. Claudio Sánchez Albornoz en sus 90 años*, III, Buenos Aires, 1985, 225-39. En actitud poco frecuente entre los historiadores, constantemente aportaba documentos y textos que iluminan aspectos o años poco conocidos en el campo de las letras hispánicas como los citados más arriba, señalando la importancia que tuvo el IVº Concilio de Letrán para los comienzos de la literatura romance en España ("El Catecismo de Albornoz", cit.), aportando un documento sobre los juglares e histriones a principios del s. XIV ("Notes sur un métier: les jongleurs castillanes en 1316", *Mélanges offerts à J. Gautier Dalché*, Nice, 1983, 229-36) o aportes a la biografía de escritores castellanos ("¿Cuándo murió don Jorge Manrique?", *RFE*, 55 (1972), 61-62). La curiosidad intelectual de Derek no se limitó a Castilla y León sino que comprendió a los archivos de toda la península, incluyendo al reino de Aragón y a Portugal. Conoció como pocos los archivos oficiales y catedralicios y apuntó líneas de trabajo para varias generaciones de medievalistas ingleses, españoles y portugueses (recordamos "Fuentes para la historia hispánica del s. XIV en archivos ingleses", *AEM*, 7 (1970-71), 103-113). Releyendo algunas de sus páginas se nos hace más evidente el vacío que su desaparición deja en los estudios medievales.

La figura extraordinaria del estudioso se completa con la del hombre Derek: sencillo y modesto en el trato, bondadoso y alegre, con la frescura de un niño, pero fuerte y sólido en su voluntad de servir y en su mundo interior. Su vida estuvo dedicada al estudio, a sus amigos y a los *carissimi parentibus* con los que vivió un trío familiar modelo. El estudioso, el hijo, el maestro, el amigo son los ideales personales cumplidos que Derek puede presentar: ¡Dios haya la su alma!

Germán Orduna

## RESEÑAS

Don Juan Manuel, *Libro de los estados*. Edición, introducción y notas de Ian R. Macpherson y Robert Brian Tate. Madrid, Castalia, 1991 (Clásicos Castalia, 192), 432 pp.

Cuando en 1974 los profesores Tate y Macpherson (= T-M) publicaron su edición crítica del *Libro de los estados* (= *LEstados*) en Oxford, daban culminación a una serie de estudios liminares que los ubicó entre los principales juanmanuelistas (Macpherson, 1970, 1971, 1973; Tate, 1972) y al mismo tiempo inauguraban un ciclo de trabajos textuales y literarios que diversos hispanistas llevaron adelante motivados por el excelente texto editado. Ahora, la colección Clásicos de Castalia publica una nueva edición en la que T-M han tenido en cuenta gran parte de esa tarea de la crítica hasta mediados los '80.

La "Introducción biográfica y crítica" es en su mayor parte traducción del estudio introductorio a la ed. 1974 (se ha omitido el apartado sobre lengua respetando los criterios de la colección). T-M declaran que dicho estudio "sigue en pie sus líneas generales, porque nuestro enfoque de la obra de don Juan Manuel no ha sufrido modificaciones sustanciales" (p. 59). Justo es decir que, más allá de los importantes estudios puntuales aparecidos desde 1974 hasta la fecha, aquella introducción permanece como el análisis de conjunto más significativo del *LEstados*. Hay, por supuesto, una serie de ajustes, que paso a considerar.

En el apartado "Descripción general del *LEstados*" hay cierto *aggiornamento* bibliográfico sobre el tema del modelo trifuncional en la sociedad medieval: se señala la desactualización del estudio de Ruth Mohl (1933) y se remite a Georges Duby (1978) para los ss. XI y XII, apuntándose la necesidad de un nuevo estudio de conjunto para la Baja Edad Media. Quizás sea éste uno de los temas de investigación interdisciplinaria más atractivos para el medievalismo en la actualidad -si se lo plantea desde una perspectiva más textualista, que permita superar lo dicho en su momento por Luciana de Stefano (1962, 1966) y José Antonio Maravall (1966) para el caso específico de nuestro autor.

Al referirse a la peculiar condición de don Juan Manuel como escritor y, consecuentemente, al carácter distintivo del *LEstados* dentro de su género (tratadística sobre los estados), T-M agregan algunas interesantes referencias a Alfonso X como modelo negativo de gobernante dedicado a las letras: don Juan Manuel, según cuenta Rodríguez de Almela, habría conocido la leyenda de la blasfemia del Rey Sabio y por ello habría evitado repetir el paradigma alfonsí en menor escala (p. 27, n. 23). Son consideraciones dignas de tener en cuenta al sopesar los alcances de la admiración de don Juan Manuel por su tío y la exacta dimensión de su recepción de la herencia cultural alfonsí.

En el apartado "Composición del *LEstados*", luego del excelente trabajo de datación por evidencia interna, se reitera la hipótesis de que el Libro I "parece consistir en unos cuantos bloques más o menos autónomos" (p. 39). No comparto esta opinión; he dado algunos argumentos a favor de una organización racional y unitaria del *Libro* en artículos anteriores (1984, 1986). Específicamente, creo haber demostrado la inexistencia de un supuesto "corto esquema al final del capítulo LXVIII que anticipa secciones subsecuentes" (p. 39) y haber aclarado el alcance de las marcas textuales iniciales y finales que permiten colegir la *partición* original del texto (1986: 11-12 y 21-23, n. 15). T-M insisten en su visión del problema y equivocadamente hablan de ruptura del orden temático, desplazamiento de los temas bélicos al calor de los acontecimientos político-militares contemporáneos a la composición y, finalmente, de estructura desmañada: he dado por extenso mi explicación sobre estas cuestiones en el trabajo antes citado.

Sí han tenido en cuenta, en cambio, mis opiniones sobre el final fragmentario del Libro II (1984: 83-84 y 89-90, n. 28) y han ajustado consecuentemente su descripción. El apartado se cierra con una versión abreviada del excelente estudio de la relación entre *Barlaam e Josafat* y el *LEstados* que integraba la introducción a la ed. Oxford.

La breve descripción del manuscrito único que conserva el texto (BNM 6376) sólo destaca sus rasgos más distintivos, aprovechando datos de estudios recientes (Ayerbe-Chaux, 1987 y Taylor, 1983). Llama la atención que se sostenga que "[e]l códice (...) está en buenas condiciones" cuando se ha señalado un preocupante deterioro de la escritura en los últimos tiempos. Así lo hace Ayerbe-Chaux [1986:8];



también el llorado D. P. Senniff, al reseñar ese trabajo, apunta "A[yerbe]-Ch[aux]'s is a remarkably good transcription in view of the rapidly deteriorating state of ink in some of the sections of MS. 6376" (*HR*, 55 [1987], p. 224), todo lo cual pude corroborar tanto en el microfilm como en las ampliaciones del códice obtenidas de la Biblioteca Nacional de Madrid.

En cuanto a los criterios de edición, el trabajo se plantea como más ambicioso en cuanto a la *emendatio* que la ed. Oxford y tiene en cuenta la labor de José Manuel Blecua (1981) e indicaciones de Ayerbe-Chaux. Se moderniza la puntuación, la acentuación y la unión y separación de palabras. T-M dedican un párrafo aparte a "las divisiones del texto". Evidentemente, el de la capitulación es el problema textual de conjunto más importante que presenta el *LEstados*. Así lo señalan los editores remitiendo a mi artículo sobre la cuestión (1984). La pregunta es qué repercusión tuvo el conocimiento del carácter espurio de esa capitulación en el texto crítico. T-M la conservan y se limitan a agrupar los capítulos, como hicieron en su ed. Oxford, en secciones con epígrafes que indican el tema tratado. Se ha perdido así la oportunidad de ofrecer un texto con una segmentación que, aunque no hubiera podido presentarse como original del autor, hubiera sido por lo menos lógica y racional y nos hubiera desembarazado de una capitulación absurda e incongruente. La decisión adoptada es, sin embargo, mejor que la postura ultraconservadora de eliminar cualquier tipo de capitulación; el texto resultante se habría asemejado al de la ed. González Muela del *Libro del caballero Zifar* (1982), fiel al ms. de Madrid y por ello carente casi por completo de subdivisiones, con lo cual la búsqueda de un pasaje determinado se transforma en un martirio.

Lo que se ha adelantado, entonces, con respecto a la ed. Oxford, es lo siguiente:

- a) se deja constancia del problema, antes no considerado,
- b) se trasladan las tablas de capítulos a un apartado final, anotando que "[l]o más probable es que esta tabla fuera redactada por un copista del siglo XIV o XV, durante el proceso de transmisión textual" (p. 385),
- c) respetan la división en 100 caps. del Libro I, "contentándonos con observar que el número redondo sólo se ha alcanzado por el expediente de dividir el Prólogo en dos partes" (p. 62),

- d) intentan una reorganización de los capítulos finales del Libro II, llegando a un total de 50 caps. en lugar de los 51 de su ed. Oxford y de la ed. Blecua.

Antes del texto del *LEstados* se ha insertado el Prólogo general a las obras que encabeza el Ms. BNM 6376.

He cotejado el prólogo del Libro I y primeras páginas de la sección inicial, "La conversión del rey Moraván y su hijo Joas" (pp. 71-84), teniendo en cuenta la ed. Oxford, la ed. Blecua y la reproducción del manuscrito; de lo cual surge que los editores han seguido en gran medida las propuestas de Blecua para la *emendatio*.

Esto se verifica en la puntuación,

ed. Oxford

comme aquellos que perdian todo el bien que avían en este mundo.

Et non eran bien çiertos de la su salvación para las almas, ca en toda la ley... (17, 27-30)

ed. Castalia

comme aquellos que perdían todo el bien que avían en este mundo, et non eran bien çiertos de la su salvación para las almas. Ca en toda la ley... (74, 27-30)

en la modificación de alguna enmienda anterior,

valentía grande [es] mester (20,29)

valentía grande [son] mester (78,18)

en la enmienda de lugares en que la ed. Oxford respetaba la lección del códice,

Et tengo a grant tienpo que lo oviera acabado (17,10-11)  
 por fuerça. Non las puede aver (20,16-17)  
 sinon la aprendiere (20,30-31)  
 non la podrá fazer (20,34)  
 que sea a servicio de Dios (21,20-21)  
 atan puesto (21,27)  
 Por ende quisiera (22,22-23)  
 omnes buenos (22,31)  
 que non son maravillosas (24,9-10)  
 ca si el amo, servidor (24,14-15)  
 el alma, que es spiritual (25,18)

Et tengo [que] a grant tienpo que lo oviera acabado (74,9)  
 por fuerça, [et] non las puede aver (78,2-3)  
 sinon lo aprendiere (78,19)  
 non la[s] podrá fazer (78,23)  
 que sea[n] a s. de Dios (79,13-14)  
 atan [a]puesto (79,20)  
 [et] por ende quisiera (80,17)  
 omnes bivos (80,26)  
 que non son [tan] m. (82,15)  
 ca si el amo [o el] servidor (82,20)  
 el a., q. es [cosa] spiritual (83,35)

por grant amor que vos ha(n) (26,23)      por [el] grant a. q. vos ha (84,23)

No en todos los casos la modificación ha dado como resultado un mejoramiento del texto: T-M siguen la mala lectura de Bleuca "agora esto acaesçiere" (72,6-7) desechando la lección correcta del código reproducida en la ed. Oxford "agora está acaesçiente" (15,18), pero es el único caso en toda la sección cotejada. Asimismo, sólo he detectado una errata: "verse" por "vever" (79,8). Por último, las lagunas del texto, que en la ed. Oxford sólo se indicaban, se han cubierto siguiendo también las propuestas de Bleuca.

En síntesis, el texto ha sido mejorado en gran medida, con espíritu amplio por parte de los editores para atender las propuestas de sus colegas. Un apartado con los "Errores subsanados del manuscrito", un glosario, un índice de temas, personas y lugares y seis cuadros genealógicos completan la edición, embellecida además con seis láminas, que alcanza así la calidad habitual de los libros de la colección Clásicos de Castalia.

Ahora, un público más amplio tiene acceso a la segunda obra en importancia de don Juan Manuel, en un texto cuidado y convenientemente anotado, mejorado y puesto al día con la maestría y el buen criterio de dos medievalistas de primer nivel como son Ian Macpherson y Robert B. Tate.

**Leonardo Funes**

SECRET

#### Referencias

- AYERBE-CHAUX, Reinaldo. 1987. "Manuscritos y documentos de don Juan Manuel", *La Corónica*, 12:32-44.
- BLECUA, José Manuel, ed. 1981. *Don Juan Manuel, Obras Completas I*. Madrid:Gredos.
- DE STEFANO, Luciana. 1962. "La sociedad estamental en las obras de don Juan Manuel", *NRFH*, 16:329-354.
- DE STEFANO, Luciana. 1966. *La sociedad estamental de la Baja Edad Media española a la luz de la literatura de la literatura de la época*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- DUBY, Georges. 1978. *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*. Paris: Gallimard.

- FUNES, Leonardo. 1984. "La capitulación del *Libro de los estados*: consecuencias de un problema textual", *Incipit*, 4:71-90.
- FUNES, Leonardo. 1986. "Sobre la partición original del *Libro de los estados*", *Incipit*, 6:3-26.
- GONZÁLEZ MUELA, Joaquín, ed. 1982. *Libro del caballero Zifar*. Madrid: Castalia.
- MACPHERSON, Ian. 1970. "Dios y el mundo: the Didacticism of *El Conde Lucanor*", *RPh*, 24:26-38.
- MACPHERSON, Ian. 1971. "Amor and Don Juan Manuel", *HR*, 39:167-182.
- MACPHERSON, Ian. 1973. "Don Juan Manuel: the Literary Process", *SP*, 70:1-18.
- MARAVALL, José Antonio. 1966. "La sociedad estamental castellana y la obra de don Juan Manuel", *CuH*, 67:751-768.
- MOHL, Ruth. 1933. *The Three Estates in Medieval and Renaissance Literature*. New York.
- TATE, Robert Brian. 1972. "Don Juan Manuel and his Sources", *Studia Hispanica in honorem Rafael Lapesa*. Madrid:Gredos. I, 549-561.
- TATE, Robert B. & I. R. MACPHERSON, eds. 1974. *Don Juan Manuel, Libro de los estados*. Oxford: Clarendon Press.
- TAYLOR, Barry. 1983. "Juan Manuel's Cipher in the *Libro de los estados*", *La Corónica*, 12:32-44.

*Los miraglos de Santiago* (Biblioteca Nacional de Madrid Ms. 10252). Estudio y Edición de Jane E. Connolly, Salamanca, Acta Salmanticensia (Textos recuperados V), 1991 (107 pp.)

El manuscrito BN Madrid 10252 (*olim* li-59) es tal vez uno de los manuscritos que más riqueza literaria contiene entre los que se guardan en la biblioteca matritense referidos al campo de la predicación. Efectivamente, en su fol. 1v se copia una tabla de capítulos en la que se enumeran cuarenta y ocho vidas de santos, de las cuales el códice contiene veinticuatro. Jane E. Connolly ha decidido editar una de ellas, *Los miraglos de Santiago* (fols. 13r-24r), precedida por un

estudio en el que se tocan puntos referentes a la leyenda del Santo, fuente de la obra, su relación con la versión gallega y noticias referentes al manuscrito.

En cuanto a la leyenda del Santo, suscribe lo que al respecto opinó A. Castro en sus libros de 1958 y 1973, que huelga repetir aquí. En otro aspecto señala que los *Miraglos de Santiago* provienen del *Liber Sancti Jacobi: Codex Calixtinus*, omitiéndose sólo el último, del cual también deriva la versión gallega. Destaca igualmente la difusión autónoma de algunos milagros como el del peregrino que es engañado por el diablo (cap. 17) o el del peregrino ahorcado y luego salvado por el apóstol (cap. 5). En el cotejo que realiza de los *Miraglos* con su fuente latina señala que "aunque no se puede afirmar que los *Miraglos* son una traducción *verbatim* del *Codex*, sí es cierto que siguen bastante de cerca a la fuente" (p. 25). Para Connolly la versión castellana se dirigía a un público más amplio y no tan erudito como el códice latino. No se aclara si ésta es característica de estilo de esta vida o si lo es del conjunto de vidas, pues debemos notar que en todo momento se estudian los *Miraglos* como si fuesen una obra aislada y no como una historia inscrita en un conjunto que se titula en el fol. *Ir Istoria de Santos* y en el lomo del manuscrito *Vidas de Santos de Albano*.

Connolly establece también el vínculo entre la versión castellana y la gallega: ambas derivan independientemente de la versión latina, coinciden en las omisiones y se distinguen por las adiciones.

Para los datos que se refieren al manuscrito, se basa en la obra de Schiff (1905) e ignora nuestras referencias (*Incipit* 6 [1986]) a este manuscrito. Por tal motivo, no advierte que el tratado que cierra este volumen no es un *Traité des Vices et des Vertus* como lo llamó en forma genérica Schiff, sino el difundido *Vergel de consolación* en una de sus dos traducciones castellana (*Incipit* 9 [1989]) atribuido a Fray Jacobo de Benavente (*Revista Española de Teología* 46 cuad. 1-4 [1986]). Tampoco se advierte la pérdida (¿de un folio?) entre los fols. 140 y 141 que hace que quede inconclusa la *Vida de Sant Cosme et Sant Damian*, como lo señalamos en nuestro trabajo.

Connolly pasa por alto una afirmación de Schiff dirigida al *Vergel*: "L'écriture de ce traité est plus moderne que celle du *Flos sanctorum*" (p. 248) y sobre la que insistimos nosotros (1986: 26). De

manera que este manuscrito se nos presenta como un compilado de materiales preexistentes (de hecho en la tabla de inicio del códice nada se dice de la inclusión del *Vergel*), con lo cual la *Istoria de Santos* se configura con más fuerza como un todo y se justifica mucho más el estudio de los *Miraglos de Santiago* dentro de este conjunto. Las propias afirmaciones de Connolly hacen necesarias esas referencias, ya que sostiene que los folios 2-140 de este manuscrito son una selección de la *Leyenda aurea* de Jacobo de Vorágine (p. 23) y más adelante explica que "[...] los milagros incluidos en los folios 13a-24a parecen ser una traducción y glosa del segundo libro del *Codex Calixtinus* en vez de una continuación de la vida de Santiago tal como aparece en la *Leyenda aurea*" (p. 24). En definitiva, no nos queda claro qué es esta *Istoria de Santos* en la que se inscriben y de la cual forman parte los *Miraglos*.

El texto va acompañado de anotaciones que señalan las diferencias entre la versión castellana y la del *Codex Calixtinus* y en las que se justifican algunas mínimas correcciones hechas al texto.

De esta forma, se ha cumplido con el fin propuesto por la colección: recuperar aquellos textos olvidados en los viejos códices. Los *Miraglos de Santiago* entran así a formar parte de un nuevo *corpus* que constituirá la base de los futuros estudios sobre predicación en la España medieval.

Alfonso de Toledo, *Inventionario*. Edited by Philip O. Gericke, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1992 (xxx + 252 pp.)

Se nos hace accesible en esta edición un texto más conocido hasta el presente por referencias que por su lectura directa, ya que las microfichas en las cuales fue publicado casi simultáneamente (1992) no llegan a un público muy amplio. El Seminario de Estudios Medievales de Madison está prestando especial atención a los textos científicos en romance, con lo cual se ha editado (la mayor parte en microfichas) una serie de textos médicos, interés que ahora parece extenderse a otras obras científicas en romance.

El *Inuencionario* es un catálogo explicado de inventores, tradición que se remonta al siglo IV a.C. y que encontró entre sus mayores expositores en Europa a Hugo de San Víctor y Godofredo de Viterbo. En el caso particular de esta obra española del siglo XV a partir del juicio negativo que de ella hizo Amador de los Ríos (*Hist. Crit.*, T. VII, 1865, pp. 174-175), poco interés despertó en los estudiosos posteriores, siendo el empeño de Gericke el primero en llevar a la imprenta esta curiosa obra.

Una muy cuidada introducción precede al tratado, en la cual Gericke con mucha sobriedad trata los puntos críticos fundamentales. Comienza trazando un panorama de los escasos estudios que se abocaron expresamente a este tipo de obras (Amador de los Ríos [1865], Del Piero [1962], Guy Beaujouan [1967], Deyermund [1973] y Gericke [1965 y 1973]) para luego entrar de lleno en dos problemas claves: autor y fecha de composición. Esta obra fue atribuida en el catálogo de la BN Madrid y en el *Ensayo...* de Gallardo al conocido Alfonso Martínez de Toledo. Del Piero [1962] deslindó las cosas atribuyéndola a Alfonso de Toledo, vecino de Cuenca, opinión que suscribe Gericke.

En cuanto a la fecha de composición, Amador propuso el año de 1474 basándose en el Ms. BN Madrid 7252, del siglo XVI, de su posesión por aquel entonces. Del Piero [1962] basándose en otro (Ms. escur. x.iii.4) propuso el año de 1467 que presentaría el *Urtext*; fecha que luego [1966] retrotrajo a 1460 cuando conoció el Ms. BN Madrid 9218. Para Gericke este mismo manuscrito ofrece como *terminus ad quem* el año 1467, ya que en él se contiene el texto completo, incluyendo la dedicatoria al Arzobispo Carrillo.

Gericke ofrece la lista de los doce manuscritos de esta obra con su descripción. De ellos, seis se hallan en la Nacional de Madrid (Mss. A, B, G, M, N, T), dos en la Biblioteca Universitaria de Salamanca (Mss. C y S), dos en el Monasterio del Escorial (Ms. H e I), uno en la Nacional de París (Ms. P) y uno en la Colombina de Sevilla (Ms. V). Señala, asimismo, otros tres perdidos: 1) un fragmento en el perdido *Cancionero de Barrantes*, 2) manuscrito XI del Arxiu del Palau citado por Casanovas 27-29, 3) un manuscrito del Monasterio de Monserrat.

En el estudio de la tradición textual señala que el capítulo de la Orden de Santiago es un elemento central para el estudio de la

tradición textual de la obra, puesto que por razones que aduce no se halla en todos los manuscritos. Señala que cuando se compuso el *Invencionario*, el autor no tenía noticias acerca de la fundación de la Orden. La obra recibió así una limitada circulación hasta que llegó a manos del Comendador de Haro, D. Gutierre de Fuentesalida, quien dió información al autor sobre la orden que luego incorporó a su capítulo. Esta carta aparece en los manuscritos *H* y *S* que representan la versión revisada en su primer estado, colocada al final y con una nota marginal. El próximo estado lo representa el manuscrito *E*, que incorpora la carta al texto y adiciona el saludo de Fuensalida a Alfonso de Toledo y un cierre complementario. El tercer estado lo ofrecen los manuscritos *B*, *C* y *P*, donde el autor buscó eliminar materiales extraños. De esta forma, concluye que los manuscritos pueden ser divididos en dos subgrupos: 1) versión original (*N*, *T*, *G*, *M*, *V*, *I*), 2) versión revisada (*B*, *C*, *P*, *A*, *H*, *S*), y esta última a su vez en otros dos grupos *BCPA* y *HS*. Señala, además, que "[...] Ms. readings [...] appear to corroborate the above groupings" (p. xxvii), pero los pasajes que podríamos incluir dentro de la llamada *collatio interna* ocupan sólo treinta líneas de la página xxvii (la página completa posee cuarenta), con lo cual el editor únicamente coloca sus conclusiones sin brindar material probatorio de esta etapa tan importante de la edición.

Gericke edita la versión de 1474, según el manuscrito de la BN Madrid 9219 (*B*), corrigiéndolo con *C* y con representantes de los otros dos subgrupos (*A* y *H*).

Finalmente, acompañan a esta edición una serie de notas en las que se agrupan bajo un mismo *item* tanto notas explicativas como textuales, mezcla que desagrada al lector que no sabe cuándo se va a encontrar con un tipo u otro de notas, que por su naturaleza merecen estar separadas. Cierra la edición un pequeño glosario con sólo las voces inusuales (pp. 245-248) y una bibliografía (pp. 249-252).

En síntesis, se presenta al *Invencionario* por primera vez en un texto transcripto, prologado y anotado con esmero. Todo ello con la calidad y cuidado con que el Seminario de Madison ofrece cada uno de sus volúmenes.

Hugo Oscar Bizzarri  
SECRET



*El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero (Sevilla-Puerto de Santa María-Cádiz, 23-26 de junio de 1987)*. Eds. Pedro Piñero, Virtudes Atero, Enrique Rodríguez Baltanás y María Jesús Ruiz. Cádiz, Fundación Machado-Universidad de Cádiz, 1989, 846 pp.

Los estudios romanceriles siguen dando muestras de su vigencia y fecundidad; esta vez a través de las *Actas* correspondientes al IV Coloquio Internacional que han publicado en forma conjunta la Fundación Machado y la Universidad de Cádiz. Continuando con una tradición de más de dos décadas (el I Coloquio se realizó en 1971, el II Coloquio en 1979 y el III Coloquio en 1983), la reunión de Cádiz volvió a convocar a distinguidos investigadores de la tradición panhispánica que informaron sobre las diferentes tendencias para el abordaje del romancero.

En un voluminoso libro de más de 800 páginas (del que tenemos que lamentar las abundantes erratas) Pedro Piñero presenta, en breves líneas introductorias, aproximadamente 50 trabajos referidos a diversos aspectos del género romancístico.

La conferencia inaugural estuvo a cargo de Antonio Sánchez Romeralo, que expuso sobre la "Presencia de la voz en la poesía oral". El tema de la oralidad ya había sido abordado por Sánchez Romeralo, aplicado al estudio del villancico en el Congreso Romancero-Cancionero de UCLA (1984). En este coloquio vuelve a reflexionar sobre los indicios de oralidad en la literatura a partir de una documentada bibliografía que va desde las obras clásicas de Propp y Lord, hasta las aproximaciones más recientes de Zumthor y Ong. Sánchez Romeralo señala la validez de la aplicación de este enfoque a los textos medievales (jarchas, romancero, paremiología) en los que individualiza rasgos de oralidad como fragmentarismo, recurrencia, asonancia y anisosilabismo, naturaleza comunitaria de las especies y actualidad como condición de supervivencia.

El discurso de clausura fue pronunciado por Paul Benichou, quien en sus "Reflexiones finales" hace un elogio del género romancístico, y exhorta a los jóvenes investigadores a continuar desentrañando los significados de los textos. Benichou llama la atención, además, sobre la inmortalidad del romancero hispánico, que, aun en el caso de

extinguirse, ya ha legado a los siglos futuros una de las manifestaciones tradicionales más extendidas en el espacio y el tiempo.

Las ponencias y comunicaciones fueron ordenadas en seis apartados que responden a los distintos aspectos del fenómeno romancero considerados en el Coloquio. La sección I "Poética y métodos de análisis del romancero tradicional y de la balada europea" se inicia con la ponencia de Diego Catalán, "El campo del Romancero. Presente y futuro", texto que coincide (con mínimas modificaciones) con lo expuesto en las *Actas del Congreso Romancero-Cancionero UCLA (1984)*, (pp. 1-27). Esta sección es la más extensa, ya que reúne 14 comunicaciones referidas a diferentes ejes de la composición y transmisión romancística. En primer lugar se continúa con la delimitación de conceptos como motivo (A. González), formulismo, contaminación (P. Gericke) y procesos de tradicionalización (R. Calvo Cantero y otros). R. H. Webber plantea una sólida posibilidad de análisis de los personajes del romancero a partir de estudios estadísticos aplicados a un corpus limitado de romances.

Siguiendo una tendencia ya observable en el estudio del romancero, las conexiones entre romances y baladística europea han suscitado el interés de varios expositores (M. Debax y B. Fernández, K. Vidacovic-Petrov, M. Farinho, A. Vian-Herrero, J. Juaristi). Los nexos texto-contexto también fueron señalados por A. Vélez y B. Mariscal de Rhett, quienes destacaron la importancia de la inserción del texto romancístico en el proceso cultural al que pertenece, identificado con una visión del mundo y una ideología coincidentes que permiten su supervivencia.

En lo que concierne a "métodos de análisis" se destacan las observaciones de S. Petersen, M. de la Campa y J. Crespo Arce, quienes ofrecen una exhaustiva explicación de la utilización de ordenadores electrónicos para el estudio del romancero, como parte de la tarea que se lleva a cabo en el exitoso proyecto dirigido por Diego Catalán y Susan Petersen en el Seminario Menéndez Pidal.

El romancero antiguo ha tenido su espacio en la sección II "El Romancero en los siglos XV y XVI". G. Di Stefano ofrece un nuevo ejemplo de sus investigaciones relacionadas con la edición de textos de romances; en este caso propone una genealogía y *stemma* para la tradición textual del romance de Dido y Eneas. J. Seeger identifica

ragos de las tradiciones juglaresca, tradicional y escrita en un grupo de versiones del romance del Conde Claros del siglo XVI. Vuelven a aparecer rastros de romances en la literatura medieval y renacentista (M. Barrio Alonso) espacio muy tratado por la crítica, que difícilmente ofrezca aún nuevos aportes (por lo menos en lo que respecta a la literatura publicada en España). En la comunicación de Pere Ferré vuelve a tratarse el problema de la determinación del contexto cultural en la producción de romances, esta vez referido a un texto antiguo, el romance "Quéxome de vos, el rey", compuesto a fines del siglo en ocasión del asesinato de Fernando, Duque de Braganza.

El apartado III "Panorama de la explotación de la tradición oral moderna en castellano, catalán, gallego, portugués y judeoespañol (1980-1986)" presenta una puesta al día de lo realizado recientemente en las distintas áreas del romancero panhispánico. En este conjunto de comunicaciones se destaca la ponencia de Braulio Do Nascimento que en su estudio sobre el romancero brasileño, "O romancero tradicional nas áreas periféricas", replantea la formulación de los conceptos de área central y área periférica en función de la presencia de nuevas zonas de irradiación de romances identificadas en recolecciones recientes. Es muy interesante el planteo de Do Nascimento aplicado al estudio de la transmisión de romances en el continente americano, donde, debido a la heterogeneidad de la composición poblacional podemos observar complejas redes de relaciones entre las subtradiciones romancísticas.

En una variedad de propuestas que van desde el romancero infantil (tratado detenidamente por A. Pelegrín) hasta el romancero sacro y su relación con la liturgia (W. González), la sección III incluye trabajos dedicados a la difusión de romances en los medios de comunicación (J. Dias Marques), y referencias a trabajos de campo efectuados en España. Cabe destacar la importancia que han tenido en este coloquio, tanto por su número como por su seriedad las comunicaciones referidas al ámbito lusobrasileño y sefardí (entre otros los trabajos de V. Anastacio y O. Anahory-Librowicz).

La marca distintiva de las *Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero* es, sin duda, la presencia de los apartados IV "Romancero andaluz" y V "El romancero de los gitanos" que evidencian un sustancial enriquecimiento en el estudio de estos submundos romanceros. P. Piñero y V. Atero ofrecen un panorama general del romancero

andaluz desde las primeras recolecciones del siglo XIX hasta documentaciones recientes, y demuestran cómo la reducción es una de las peculiaridades de la tradición andaluza. El resto de las comunicaciones se dedica a la consideración de colecciones particulares y subzonas dentro de Andalucía.

El estudio del romancero en el ámbito gitano ha conducido a reconsideraciones importantes. En una extensa ponencia Luis Suárez Avila expone un detenido análisis de la presencia del romancero entre los gitanos, a través de documentaciones que se inician en el siglo XVI y llegan hasta nuestros días. Una nutrida lista de referencias conducen a Suárez Avila a afirmar que el aporte de los gitanos en la producción y transmisión de romances no ha sido secundario, como hasta ahora se lo había considerado, sino que, por el contrario, este grupo étnico constituyó una pieza de esencial importancia en la vida del romancero. En el marco de estas aseveraciones, varios artículos individualizan la existencia de familias de informantes que se han destacado por el aporte de tipos y versiones de excepcional interés (E. Rodríguez Baltanás y A. Pérez Castellano) y T. Catarella se dedica a la figura de Juan José Niño, quien en 1916 dictó a Manrique de Lara el corpus individual más rico de la historia de la recolección moderna. De este conjunto de comunicaciones se deduce que la relación romancero-gitanos no ha sido, ni es, esporádica sino prolongada y duradera.

El apartado VI "El romancero de ultramar" cuenta con una caracterización del romancero tradicional de América de Mercedes Díaz Roig, quien adelanta algunos aspectos de lo que presenta en su *Romancero tradicional de América* (México, El Colegio de México, 1990). Tres trabajos más, uno de Colombia (S. Friedman) y dos de Brasil (I. Fonseca y A. Ciacchi) completan la referencia al continente americano. Como ya observamos en otras oportunidades la tradición americana, una de las más importantes en extensión y número de posibles "hablantes" del lenguaje romancero, sigue siendo la menos estudiada. Quizás América, con sus características culturales específicas nos reserve todavía alguna sorpresa. La tradición canaria se trata en dos comunicaciones referidas a la vigencia de los romances "El Cid pide parias al Rey Moro" (M. Trapero) y "Gerineldo" (B. León Felipe).

Las *Actas* se cierran con la sección de "Bibliografía" que periódicamente actualiza Samuel Armistead, elaborada con rigor

encomiable. Completan la publicación índices de temas y primeros versos citados en los artículos del volumen.

El contenido reseñado nos lleva a la conclusión de que las *Actas del IV Coloquio Internacional* se suman al extenso corpus bibliográfico del romancero hispánico, convirtiéndose en un libro de consulta indispensable para quien desee acceder a una visión panorámica del estado actual de las investigaciones sobre el tema.

*Actas del Congreso Romancero-Cancionero, UCLA (1984)*. Ed. Enrique Rodríguez Cepeda. Colaboración especial y bibliografía crítica de Samuel Armistead. Madrid, Porrúa Turanzas, 1990, 2 ts., 554 pp.

Después de larga espera han aparecido las *Actas del Congreso Romancero-Cancionero* que se realizó en Los Angeles entre el 8 y el 10 de noviembre de 1984 y cuyo contenido nos anticipaban Samuel Armistead y Antonio Sánchez Romeralo en *La Corónica*, 1985, XIII, 2, 307-313.

La edición estuvo a cargo de Enrique Rodríguez Cepeda, quien reúne en dos volúmenes veinticinco ponencias y una "Bibliografía Crítica" elaborada por Samuel Armistead. Rodríguez Cepeda encabeza las *Actas* con un prólogo que resume los temas abordados por los participantes e incluye una extensa lista de agradecimientos a quienes hicieron posible la publicación.

Ya desde las primeras páginas del libro se esboza la problemática central del encuentro: el estudio de la poesía popular-tradicional y su relación con el mundo de la letra escrita. En los distintos trabajos se abordan las especies poéticas de tradición oral, como romances, villancicos, cancioncillas líricas, considerados a partir de documentaciones escritas, manuscritas o impresas que los han perpetuado hasta nuestros días. El objetivo común es estudiar el comportamiento de especies que proceden de la oralidad en su transición al ámbito de la escritura. El complejo proceso iniciado a fines de la Edad Media y Renacimiento, pero del que aún hoy podemos detectar marcas, adquiere múltiples matices en que literatura oral o escrita, poesía tradicional o culta no pertenecen a compartimentos estancos sino que,

por el contrario, están estrechamente interrelacionados.

Las ponencias publicadas en esta oportunidad, nos brindan excelentes ejemplos de ese fenómeno aplicados a distintas manifestaciones del romancero (pliegos antiguos y modernos, cancioneros y flores de romances, documentaciones recientes en la tradición oral), poesía cancioneril, glosas, coplas, villancicos, zéjeles y muwashshahas. El legado de copistas, poetas, impresores o editores desde la Edad Media hasta nuestros días se analiza a través de una red de relaciones entre dos códigos que poseen características diferenciadas.

Estas conexiones son rastreadas por un conjunto de eximios hispanistas principalmente en textos poéticos de los siglos XV y XVI, aunque también se incluyen trabajos referidos a otros períodos de la literatura española.

Siempre que de poesía oral se trata, los estudios sobre romancero ocupan un lugar de privilegio; no hay duda de que el romance es la especie más estudiada en el ámbito hispánico. En las *Actas* el fenómeno romancero se aborda desde diferentes perspectivas que cubren un amplio espectro de las inquietudes actuales de la crítica.

Las marcas específicas del estilo oral y su individualización en los textos romancísticos preocupan a Paul Benichou quien intenta una clasificación de los romances a partir de sus rasgos estilísticos y concluye preguntándose acerca de una posible redefinición de lo que Menéndez Pidal llamó el "período aélico" del romancero, ya que actualmente continúan creándose romances. Mercedes Díaz Roig señala los elementos diferenciadores del estilo romancístico en un análisis de los tópicos presentes en su propia versión tradicional del Conde Olinos. El problema de la transmisión oral y los diferentes tipos de memoria que actúan en cada informante en el momento de actualización del texto son tratados por Oro Anhory Librowicz referidos a un corpus de romances sefardíes. Béatriz Mariscal de Rhett hace un estudio del proceso de tradicionalización en el romance de Gaiferos. Analiza versiones antiguas y modernas, en las que observa modificaciones producidas en el desarrollo fabulístico y contaminaciones de motivos que Rhett considera valiosas por la función correctiva que cumplen en la reinsertión del tipo en diferentes modelos culturales.

Un segundo grupo de ponencias se ocupa de la transmisión de romances a través de pliegos sueltos. Giuseppe Di Stefano plantea el

problema de la edición crítica de los textos romancísticos antiguos y propone "aplicar a la edición de los testimonios escritos antiguos del romancero algunas normas y técnicas de la crítica del texto" (t.I, p.30). La edición de romances antiguos excluye la posibilidad de reconstruir un texto original, pero proporciona en cambio, un *stemma* que refleja las etapas cronológicas de transmisión y las relaciones causales entre los textos; Di Stefano ejemplifica con los romances de Gaiferos y Tristán. La descripción del ámbito editorial de los pliegos sueltos de los siglos XVI, XVII y XVIII está ampliamente desarrollada en las ponencias de Jaime Moll, Stanley Robe y Enrique Rodríguez Cepeda, quienes estudian problemas relacionados con la difusión, los avatares de la industria editorial, temas predilectos y delimitación del público receptor de estos pliegos. María Cruz García de Enterría advierte el escaso tratamiento que la crítica ha dedicado a los romances de Amadís publicados en pliegos sueltos de los siglos XVI y XVII. Madeline Sutherland se ocupa de las publicaciones de romances de ciego (siglo XVIII) y caracteriza su estilo vulgar.

Podemos delimitar un tercer núcleo de ponencias romancísticas en torno al estudio de las relaciones que se establecen entre romancero y otros géneros, y los lazos que conectan romancero e historia. El nexo romancero-épica es presentado por Luis Díaz Viana, que considera la convivencia de romances tradicionales, gestas breves y romances juglarescos en la memoria del juglar medieval, y Philip Gericke que estudia una serie de romances referidos a la leyenda de los Infantes de Lara. Michelle Debax estudia tres romances del Rey Rodrigo, en los que diferencia cambios de focalización relacionados con intereses diversos en cada versión. Bruno Damiani realiza un rastreo de canciones y romances tradicionales en *La Picara Justina*. En cuanto a la conexión romancero-historia, Samuel Armistead desarrolla, a partir de un romance noticiero del siglo XVI, un excelente trabajo en el que aporta nuevos elementos a la polémica entre individualistas y neotradicionalistas. El romance de La pérdida de Don Sebastián referido a la derrota portuguesa en Alcazarquivir el 4 de agosto de 1578, sirve de punto de partida a Armistead para llevar a cabo un análisis de su historicidad que ejemplifica el *modus operandi* de la tradición oral, y sienta nuevos fundamentos a favor de los neotradicionalistas.

El mundo de los cancioneros como espacio de encuentro de diferentes tradiciones literarias, en el que confluyen poesía oral, pliegos sueltos y artistas cultos, ha sido muy bien delimitado en las *Actas del Congreso Romancero-Cancionero*. Brian Dutton aporta un estudio de la génesis del *Cancionero General de 1511*, a partir de un rastreo de la tradición previa reunida por Hernando del Castillo durante 20 años de compilación. Giuliana Piacentini analiza las diferentes glosas del Romance de Belerma aparecidas en cancioneros y pliegos sueltos. El poeta cancioneril Antón de Montoro, su condición de judío converso y el contexto cultural en que se inserta su producción son tratados por Rodríguez Puértolas en páginas que resignifican el nexo entre literatura y vida. Margit Frenk ofrece un desarrollo de características semejantes, referido también a un poeta converso que vivió en México en la segunda mitad del siglo XVI: Fernán Gorzález de Eslava. Frenk presenta un análisis de la ensalada Nº 90, donde señala la presencia de cantares y romances tradicionales, ejemplo que incita a considerar con detenimiento toda la literatura novohispana del siglo XVI. En relación con la problemática literaria específica del Siglo de Oro, Víctor Infantes se pregunta acerca de la tentación de escribir que guió a los hombres de esa época a producir el conjunto de textos de la literatura áurea.

Antonio Sánchez Romeralo en su trabajo "El villancico, como texto oral" hace una brillante puesta al día de las teorías referidas a oralidad que en los últimos años han renovado la problemática desde ángulos psicológicos y epistemológicos. Sánchez Romeralo aplica los indicios de oralidad al estudio del villancico, en el que destaca fundamentalmente las nociones de apertura y unicidad.

La poesía hispanoárabe fue tratada por Guillermo Hernández que estudia el zéjel Nº20 de Ibn Quzman, y James Monroe quien propone una relectura de un pasaje de Ibn Bassam referido a la naturaleza de la muwashshaha. La relación de textos modernos con motivos tradicionales procedentes de antiguas culturas orientales y difundidos en toda Europa, es estudiada por Francisco Márquez Villanueva, quien presenta un análisis detenido de los motivos tradicionales que influyeron en la creación de *El sombrero de tres picos* de Pedro de Alarcón.

Hemos dejado para el final de esta reseña crítica la consideración de la ponencia de Diego Catalán, que encabeza el tomo I de las



Actas, pero que fue pronunciada como conferencia de clausura del Congreso. En "El campo del romancero: presente y futuro", Catalán hace una evaluación del estado actual de los estudios romancísticos. Después de referirse a la profusión de publicaciones aparecidas en los últimos años, considera que es tiempo de unificar esfuerzos y replantearse algunas líneas de trabajo. En lo que se refiere a las recolecciones de romances en la tradición oral moderna, Catalán propone llevar a cabo una política editorial más estricta que tenga en cuenta la consideración global del fenómeno (aunque se trate de un corpus regional) y llama la atención sobre la actualización bibliográfica correspondiente, indispensable en este punto del desarrollo de las investigaciones. Por último insiste en la definición de romance como estructura que significa gracias a su vinculación con un doble contexto, el contexto genérico formado por el conjunto de arquetipos del romancero, y el contexto cultural en el que el romance actúa como una proyección de vida. Frente a estos textos el estudioso debe seguir esforzándose en describir la lengua poética y decodificar sus niveles de significación.

Para concluir diremos que las Actas se cierran con una Bibliografía Crítica realizada por Samuel Armistead, quien continúa una línea de trabajo iniciada hace más de una década en BC79 y BC83, con el rigor al que ya nos tiene acostumbrados. En esta oportunidad Armistead incluye un comentario a cada una de las entradas bibliográficas que enriquece sustancialmente su aporte.

Mercedes Díaz Roig †. 1990, *Romancero tradicional de América, México*, El Colegio de México, 328 pp.

La irrupción del *Romancero tradicional de América (RTA)* en el mundo de los estudios romancísticos se ha producido con dos connotaciones de valor opuesto. Por una parte todos los interesados en el romancero, y especialmente los que nos dedicamos a la subtradición americana, recibimos con regocijo la tan esperada obra que nos brinda un panorama totalizador del fenómeno, pero, por otra parte el libro nos llega junto con la noticia de la muerte de su autora ocurrida el 31 de julio de 1988, dos días después de haber entregado el manuscrito:

Valga esta reseña crítica como merecido homenaje a quien tanto ha contribuido a esclarecer la problemática del romancero americano.

El RTA comienza con un breve estudio introductorio (10 pp.), que tiene la función de ubicar los textos en el proceso cultural al que pertenecen. Con este objetivo se hace referencia a la génesis y vigencia del romance en España y América, sus caracteres específicos en cuanto a versificación y estilo, y la vida tradicional de la especie proyectada en ejes espaciales, temporales y de difusión social. En la misma "Introducción" se especifica el objetivo del libro: proporcionar un panorama del romancero americano a través de una selección de todas las documentaciones existentes.

Continuando con la caracterización del fenómeno, Mercedes Díaz Roig diferencia cuatro corrientes que han contribuido a conformar el romancero americano: los romances originarios de España que llegaron a nuestro continente por tradición oral, los textos romancísticos que desde épocas tempranas se transmitieron a América a través de fuentes escritas como cancioneros, romanceros, pliegos sueltos, el proceso de tradicionalización oral que se operó en América, aportando variadas modificaciones en las versiones peninsulares, y, finalmente, las publicaciones de romances hechas en nuestro continente, que continúan sufriendo un proceso de retraditionalización. El enunciado de las corrientes diferenciables en la formación del romancero americano hace clara referencia a uno de sus rasgos específicos: la relación oralidad/escritura, las conexiones e interrelaciones constantes entre textos escritos, editados y textos almacenados en la memoria de los transmisores de romances.

Entre las marcas específicas del romancero americano, se señalan: 1) particularidades léxicas, ya que las versiones han reemplazado los términos hispánicos por los equivalentes difundidos en las diferentes áreas americanas, y se han agregado además, referencias a la fauna y flora locales; 2) recreaciones de motivos y secuencias; si bien no han surgido en América romances de nueva creación homologables a los españoles, sí se ha producido un complejo proceso de variantes en motivos y secuencias, que han dado origen a nuevos desarrollos argumentales (este proceso se ejemplifica con los romances de Bernal Francés, Delgadina, Las señas del esposo, etc.); 3) poliasonancia, en un alto porcentaje de versiones se abandona la monorrimia y se agrupan

los versos en unidades de 32 sílabas (estrofa característica tanto del corrido mexicano como del romance criollo compuesto en Argentina); 4) despedida del cantor, difundida en todo el continente por influencia de otras especies poéticas de tradición oral.

Los textos que integran el RTA conforman una selección de versiones efectuada sobre un corpus mayor. El corpus inicial reunido por la autora cuenta con 1700 versiones completas procedentes de las publicaciones que incluyen romances de tradición oral aparecidas en el continente americano. Díaz Roig estima que esta cifra representa aproximadamente el 80% del total publicado. La selección se llevó a cabo teniendo en cuenta los siguientes parámetros: **se incluyeron todos los tipos romancísticos que superaran las tres versiones halladas en por los menos dos países americanos; de este modo se obtuvo un corpus de 33 tipos de los cuales se trató de consignar por lo menos una versión por país.** La selección se efectuó teniendo en cuenta la presencia de variantes significativas que indicaran diferentes subtradiciones.

Los textos pertenecen a 17 países americanos. Honduras, Bolivia y Paraguay no aparecen representados en la selección porque no se hallaron publicaciones de romances, y Brasil ha sido excluido debido a requerimientos editoriales; de todas formas se incluye una abundante bibliografía de la tradición brasileña. No se hace mención a los romances sefardíes documentados en América, seguramente debido a las características propias de esta subtradicción. Los textos fueron reunidos en tres zonas principales: Norte y Centroamérica, Caribe, y Sudamérica. Estas zonas no están muy bien delimitadas, ya que las influencias a veces se entrecruzan, pero sirvieron a Mercedes Díaz Roig para seguir un orden en la secuencia de los países y observar determinadas tendencias en las variantes.

Los 33 tipos romancísticos se presentan ordenados alfabéticamente: *La adúltera*, *Alfonso XII*, *La aparición*, *La bastarda*, *Bernal Francés*, *Blancaflor y Filomena*, *La búsqueda de la virgen*, *El caballero herido*, *Carabí*, *Santa Catalina*, *La dama y el pastor*, *Delgadina*, *Don Gato*, *Gerineldo*, *La hermana cautiva*, *Las hijas de Merino*, *Hilitos de Oro*, *Isabel (Rico Franco)*, *La mala yerba*, *La mal casada*, *Mambrú*, *El marinero*, *La monjita*, *La muerte de Elena*, *La muerte de Prim*, *La muerte del príncipe don Juan*, *La mujer guerrera* (*¿Cómo no cantáis la bella?*), *El conde Olinos*, *El prisionero*, *Las*

*señas del esposo, Silvana, Las tres cautivas, La virgen y el ciego*. Cada tipo está presentado de la siguiente forma: título, correspondencia con el *Catálogo General del Romancero Panhispánico (CGR)*, una breve nota que incluye referencias a la génesis del romance y observaciones sobre las variantes americanas y bibliografía correspondiente a textos americanos, textos de otras áreas hispánicas, y estudios críticos; a continuación se publican los textos seleccionados ordenados por país, sin ningún tipo de notas o aparato crítico.

A partir de la información estadística que brinda el RTA (pp. 316-317), podemos afirmar que los romances más difundidos en América son: *Las señas del esposo, Hilitos de oro, Delgadina, La adúltera, Alfonso XII* (no nos queda claro por qué MDR presenta este romance y el de *La aparición* como dos tipos diferentes, cuando en general la crítica los considera como un mismo romance con variantes en su desarrollo secuencial a partir de la inclusión de un motivo procedente de la historia contemporánea), *La búsqueda de la virgen, Don gato, Mumbú, La virgen y el ciego*. De cada uno se señalan más de 70 versiones documentadas<sup>1</sup>.

El libro se completa con cuatro secciones de bibliografía. Una primera sección referida a América (textos) consigna las fuentes de donde fueron tomados los romances; este apartado incluye 171 entradas y se propone hacer un inventario de todas las publicaciones americanas<sup>2</sup>. La segunda sección denominada "Bibliografía mínima de otras tradiciones hispánicas" es orientativa y no ofrece novedades. El apartado correspondiente a "Estudios (Bibliografía general y Bibliografía americana)" con 116 entradas, es también de sumo interés, ya que las referencias están individualizadas en la nota introductoria de cada romance. La última sección está dedicada a la "Bibliografía brasileña".

---

<sup>1</sup>. En la tradición argentina, cabe agregar la importancia de los tipos *Martirio de Santa Catalina* y *El marinero tentado por el demonio*, de mediana difusión en el resto de América. Poseemos alrededor de 40 versiones publicadas de estos romances, varias de las cuales proceden de recolecciones recientes.

<sup>2</sup>. En lo que se refiere a la bibliografía argentina hemos detectado tres omisiones que nos permitimos completar: Rogelio Díaz y Pascual Gallardo, *Cancionero Sanjuanino*, Mendoza, 1939; Jorge Furt, *Cancionero popular rioplatense*, Buenos Aires, 1923-25; Orestes di Lullo, *Cancionero popular de Santiago del Estero*, Buenos Aires, 1940.

Cierran la publicación importantes índices que facilitan su consulta desde distintos ángulos de interés. Estos son: 1) "Índices de la selección", una sección que indica la fuente de cada texto publicado y un índice de primeros versos; 2) "Índices del corpus", que incluye la difusión territorial de cada tipo romancístico, un cuadro de tipos diferenciados y número de versiones de cada tipo, la distribución de tipos por cada país de América, el número y ubicación cronológica de las colecciones consultadas en cada país, y otros títulos por los que se conocen los romances en América.

En último término quisiera hacer una observación acerca de las características diferenciadoras del romancero americano. En la descripción analítica del fenómeno que hace Díaz Roig se dedica un párrafo a la delimitación del conjunto de transmisores del romancero americano. Se consigna el sexo, 30% masculino, 70% femenino, y la edad, 26% menores de 18 años, 41% entre 18 y 50 años y 33% más de 50 años (p.12); de estos datos se deduce una distribución equitativa del género. La ausencia de referencias contextuales en la mayoría de las fuentes romancísticas consultadas impiden a la autora delimitar con mayor precisión el grupo etáreo y social en el que se transmiten romances, así como caracterizar el espacio cultural que le es propio en la América de fines del siglo XX.

En ese sentido, se niega la existencia de una relación estrecha entre el romancero americano y el cancionero infantil argumentando que entre

"...los doce romances propiamente infantiles, es decir, que se usan para rondas y juegos, solo cinco ocupan un lugar preferente en la difusión territorial y número de versiones (*Hilitos de oro*, *Don Gato*, *Mambrú*, *El marinero*, *Santa Catalina*), lugar que también ocupan algunos romances religiosos como *La virgen y el ciego* y *La búsqueda de la virgen*, y otros romances como *Las señas del esposo*, *Delgadina* y varios más." (pp. 11-12).

Me permito discrepar con esta apreciación, ya que considero un error afirmar que existen romances exclusivos del ámbito de la infancia y romances exclusivos del ámbito de los adultos. El romance de *Las señas del esposo*, el tipo más difundido en América (el RTA documenta 279 versiones en 15 países, p.316), no es incluido por Díaz Roig entre los

romances infantiles, sin embargo, vive principalmente asimilado a un juego de palmas efectuado por niñas de edad escolar. Lo mismo sucede con romances religiosos como *La virgen y el ciego*, o romances que retoman motivos de la historia contemporánea, entre ellos el de *Alfonso XII* que se ha documentado dramatizado por niños.

Ya en otras oportunidades he señalado que el romancero americano está estrechamente vinculado con la infancia ("El romancero tradicional argentino: dos trabajos de campo en la Pcia. de Buenos Aires", *Actas II Congreso Argentino de Hispanistas*, Mendoza, 1989, t. III, 23-31 y "El romancero pan-hispánico: observaciones acerca de la subtradición americana", *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas*, Buenos Aires, en prensa). Si bien los niños no son estadísticamente los principales informantes, en toda América el romance se documenta relacionado con el mundo de los juegos infantiles. Los niños (especialmente las niñas) cantan romances incorporándolos a sus entretenimientos y los adultos encuestados reproducen las versiones acuñadas en su niñez, junto con otras canciones como "La pájara pinta" o el "Arroz con leche".

En los países americanos se está llevando a cabo un proceso de indiferenciación genérica, de asimilación del romancero al cancionero infantil, que produce importantes modificaciones en los textos memorizados y transmitidos. Algunos rasgos de este proceso ya son claramente identificables (desaparición de temas narrativos, acortamiento de los existentes, simplificación de las estructuras secuenciales y amplificación paralela de elementos líricos, tales como repeticiones o estribillos), pero no sabemos con certeza cómo continuará su evolución.

Quizás podamos ubicar con mayor claridad el romancero americano en el contexto panhispánico a la luz de la diferenciación de los tres niveles de transmisión romancística fijados recientemente por Ana Valenciano: un primer nivel del repertorio tradicional dado por el romancero infantil, un segundo nivel conformado por los romances más difundidos y un tercer nivel que incluye los temas excepcionales conservados en la memoria de contados transmisores ("Survival of the Traditional Romancero: Field Work", *Oral Tradition. Hispanic Balladry Today*, II, 2-3, (1987), 424-450). Las documentaciones americanas pertenecen en su mayoría al primer estadio del repertorio tradicional

del romancero, se manifiestan fundamentalmente integradas al cancionero infantil.

Esta conexión romancero americano/cancionero infantil no pretende de modo alguno ser una afirmación con carácter cerrado e irreductible. Insisto en que la subtradición americana continúa siendo aún la menos estudiada. El número de versiones recolectadas hasta la fecha no está en relación con la inmensidad del área, si las comparamos con las reunidas en España, Portugal o las comunidades sefardíes. Futuras indagaciones quizás nos conduzcan a nuevas conclusiones.

En el marco de esta discusión el RTA tiene el gran mérito de poner al alcance de todos los especialistas del mundo hispánico una selección del corpus existente de romances americanos, selección brillantemente sistematizada y ampliamente documentada que nos dará la posibilidad de volver sobre sus páginas siempre que deseemos reconsiderar el tema o ampliar la obra tan seriamente iniciada por Mercedes Díaz Roig.

Gloria Beatriz Chicote  
CONICET-UBA

Juan del Encina, *Teatro completo*, Edición de Miguel Angel Pérez Priego. Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1991, 379 pp.

Un tesoro de información histórica encierra la edición que se comentará. Desde la *Introducción* y la elección de algunos grabados, que ilustran y amenizan los textos reproducidos, se revela el cuidadoso trabajo llevado a cabo por el editor. Comprende un vasto terreno de investigación sería dividida en cinco apartados, que se inicia con el *Perfil biográfico y literario* (pp. 11-22). Es aquí donde se precisan datos sobre la vida de Juan del Encina y se incluyen fragmentos de cartas y documentos que permiten insertarlo en su mundo histórico, literario y religioso.

Además de fechar con aproximación los años de escritura de las obras teatrales, se subraya el permanente anhelo de prestigio literario y fama intelectual que Juan del Encina persiguió en cada uno

de los episodios de su vida. Se hace, también, una referencia mínima, pero con el fin de no perder la visión global, del lugar que ocupa este autor en la historia literaria y, finalmente, se mencionan otras obras de distinto carácter, traducciones, etcétera.

*La producción dramática* (pp. 24-35) es una sección destinada a puntualizar la obra teatral del autor español, constituida por un total de catorce piezas dramáticas casi todas calificadas de 'églogas', sólo dos intituladas 'representación' y una 'auto'. Sigue un análisis minucioso de todo el material recopilado hasta el momento, que ha llegado a través de dos vertientes textuales diferentes: las varias ediciones impresas de cancionero de autor y diverso número de pliegos sueltos, sin descuidar los añadidos u omisiones de fragmentos que, muchas veces, se ajustan a los acontecimientos históricos.

La tercera parte: *La tradición teatral* (pp. 35-43) estudia el creciente desarrollo del teatro castellano del siglo XV. Se hacen varias consideraciones acerca de las primitivas realizaciones dramáticas como, por ejemplo, los 'momos' y sobre el tratamiento de los 'espacios'. Los espacios de la representación adquieren importancia e intención definidas. Así, la iglesia daba lugar a un fin celebratorio y devoto, mientras que la corte era el ambiente de exaltación de la sociedad feudal y cortesana.

El cuarto apartado *Primera producción dramática* (pp. 43-62), es el más acabado del estudio preliminar ya que con gran hondura describe el ámbito teatral cortesano donde Encina encuentra su cauce de inspiración y su integración en el universo literario. Bajo los subtítulos: *El proceso de reescritura* (pp. 45-48), *El festín carnavalesco y la pastorela dramatizados* (pp. 49-56), *El ritual cortesano y la máscara pastoril* (pp. 56-60), *Cronología y escritura teatral* (pp. 60-62) y *Otras representaciones salmantinas* (pp. 62-67), analiza cada uno de los textos teatrales con una óptica más profunda y develadora de la grandeza del dramaturgo prelopesco. "De todos esos espectáculos, juegos y recreos cortesanos (ceremonias religiosas, celebración carnavalesca, fiesta literaria de la pastorela) es de donde arranca y toma su inspiración el teatro enciniano, que se integra a su vez en la propia periodicidad ritual y festiva de aquéllos. Pero Encina no se limita a sumarse indiferente a aquel ceremonial cortesano y a repetir sus mismas formas y esquemas representacionales. Lo primero que hace, en cambio, es darles una



mayor entidad literaria y elevar su condición artística y poética. Aparte de imprimirles un ritmo teatral, fijarles unas condiciones de puesta en escena y potenciar el elemento lírico y musical, quizá lo más importante que consigue desde un punto de vista literario, es prestarles un mayor desarrollo textual" (p. 45), afirma Pérez Priego. Para ello, Encina se vale de algunos recursos como el proceso de reescritura -amplificación del texto dramático con otros más prestigiosos, autorizados o no-, tal ocurre en la *II Egloga representada en la misma noche de Navidad* o en la *III Representación a la Pasión y muerte de Nuestro Redentor*, para citar algunos ejemplos. En otros casos recurre a textos de la tradición folclórica-literaria reconocida, como la batalla de don Carnal y doña Cuaresma, reproducida en la *V Egloga representada en la noche postrera de Carnal* y en la *VI Egloga representada en la misma noche de Antruejo*. En la *VII Egloga representada en requesta de unos amores* y en la *VIII Egloga de Mingo, Gil y Pascuala*, teatraliza una escena fijada en la tradición literaria cortesana: 'la pastorela'.

Es un verdadero acierto la utilización del pastor como representante del ritual cortesano puesto que el mundo pastoril, primitivo e idílico, no sólo resultaba el más adecuado para retratar los ideales y aspiraciones de aquella sociedad cortesana, sino que también redescubre a través de ese personaje de figura apacible y serena las *Bucólicas* virgilianas. El editor explica las dificultades que se presentan para datar correctamente las obras dramáticas y da su personal visión de los hechos.

La quinta parte *Segunda producción dramática* (pp. 67-80), con que cierra la Introducción, muestra la influencia italiana que recibiera Encina durante su estada en dicho país. Así, la incorporación de personajes mitológicos como en la *XII Egloga de Cristino y Febea* o la construcción estructural de 'comedia' con final feliz gracias al recurso 'deus ex machina' en la *XIV Egloga de Plácida y Vitoriano*, o la ambientación urbana de la acción y el comportamiento más vital y pagano de los amantes, son elementos dramáticos que denuncian nuevos influjos y anuncian caminos renacentistas.

Para completar su trabajo, Pérez Priego se dedica a las *Fuentes Textuales* (pp. 81-84) separadas en cancioneros y pliegos sueltos; incluye el criterio de edición y una extensa *Bibliografía* (pp. 87-94), distribuida en: 1) Biografía y aspectos generales, 2) Obra dramática y 3) Otros

aspectos de la obra dramática.

Las piezas teatrales se editan con numerosas notas a pie de página y un índice de vocablos comentados en las notas.

La lectura de esta obra en su totalidad atesora la belleza de un arte delicado y soportado del esplendor teatral posterior.

Gabriela María Romeo

*La Leyenda del Caballero del Cisne*. Edición, introducción y notas de María Teresa Echenique. Aceña Ed., 1989, 322 pp.

La profesora María Teresa Echenique Elizondo es muy conocida por el rigor de sus estudios sobre el vascuence (v., por ejemplo, "Vascos y vascuence en textos romances", en *Homenaje a Rafael Lapesa*. Universidad de Murcia, 1990, 121 ss. y, fundamentalmente, su *Historia lingüística vasco-románica*. Madrid, 1987).

*La leyenda del Caballero del Cisne*, cuya edición ha preparado, se incluyó, como es sabido, en *La Conquista de Ultramar* y de tal modo apareció, como parte integrante de esta obra, en la *princeps*, Salamanca, 1503 (que habría de utilizar Cooper para su edición publicada por el Instituto Caro y Cuervo, 1979) y en la que hiciera Gayangos (tomo XLIV de BAE, 1858). En 1914, Emeterio Mazorriaga publicó *La Leyenda...* aislada. En las tres ocasiones -S, G, M-, al parecer, se seguía el ms. 2454 Bca. Nac.; sin embargo, G no lo hizo así como demuestra un detallado análisis comparativo y M, por su parte, incurría en "algunas deficiencias", según le objetó Américo Castro (RFE, 1, 1914, 195-196), junto al hecho -señala María Teresa Echenique- de transcribir el texto incompleto al interrumpir el relato en el fol. 131 cuando su final está en el fol. 151. El mérito de la edición que reseñamos reside, pues, en dar a conocer por vez primera todos los folios del ms. 2454 que atañen a *La Leyenda...* en su versión castellana. Dicha versión se ubicaría en los primeros años del siglo XIV, tal vez fuera copia de un

ms. más antiguo -conjetura la prof. Echenique- "y está impregnado de notas léxicas y características morfosintácticas de carácter occidental que, ya sean debidas a otro manuscrito anterior, ya sean producto de esta copia, nos llevan a pensar en una zona geográfica próxima a Portugal" (p. 13).

Los criterios de transcripción son los habituales, pero implican una actitud esencialmente fiel al manuscrito -no demasiado frecuente entre los editores de textos- que se refleja en el mantenimiento casi inalterable de las grafías y en el tratamiento minucioso de aquellos *loci* en que el buen juicio del editor de hoy y su decisión, harán posible la interpretación adecuada. El cuidado de la transcripción se refleja en advertencias como ésta: "respeto la separación de palabras en casos como *de nuestro* por *denuestro*, que pueden arrojar, creo, mucha luz sobre un tema todavía por estudiar como es el de la evolución histórica de composición y derivación de palabras. En otros casos mantengo la aglutinación por igual motivo: *diógelo* por *dio ge lo* 'dio se lo', etc." (p. 16).

Como era presumible, la autora promete un estudio lingüístico, avanzado ya, que significará sin duda, un valioso aporte; por de pronto, el texto seguro que ahora nos permite disponer de una mejor versión es una renovada incitación para, a partir de *La Leyenda del Caballero del Cisne*, intentar desentrañar las múltiples incógnitas que aún sugiere *La Gran Conquista de Ultramar*.

Lilia E. F. de Orduna

Marcel Bataillon, *Erasme et l'Espagne*. Nouvelle édition en trois volumes. Texte établi par Daniel Devoto. Edité par les soins de Charles Amiel. Genève, Librairie Droz, 1991 [I, 903 pp.; II, 536 pp.; III, 564 pp.].

Explica Daniel Devoto, en nota preliminar a esta segunda edición francesa, que una de las mayores preocupaciones del llorado maestro Marcel Bataillon fue la reedición en francés de su tesis, publicada en 1937 y que siempre debió postergar por innumerables obligaciones. Después de su fallecimiento se confió a Daniel Devoto la responsabilidad de esta inmensa tarea, uno de cuyos aspectos consistió

en utilizar los muchísimos documentos y fichas que Bataillon había ido reuniendo en torno a los tres estados sucesivos de la obra (la *princeps* de 1937 y las dos ediciones en español de 1950 y 1966). Ya aquella primera, más de cinco décadas atrás, llevó en el ejemplar de su autor -además de las páginas de *Addenda*, *Corrigenda* y *Errata*- numerosas rectificaciones y añadidos manuscritos que, felizmente, fueron en buena parte incorporados a la aludida traducción de Antonio Alatorre (1950). Ahora, Devoto publica en facsímil el texto que Bataillon terminara el 2 de agosto de 1936, que vio la luz el 27 de abril de 1937 y que es el contenido del primer tomo. Los agregados y correcciones que, en su gran mayoría, el mismo Bataillon fue redactando, se incluyen en un segundo tomo complementario. Pero, al respecto, la labor de Daniel Devoto ha sido indudablemente muy ardua ya que el autor no estaba decidido en forma definitiva en lo concerniente a esta segunda edición francesa que hubiera querido publicar: en 1964 esbozó una "Advertencia" para dicha impresión y tres años después volvió a retocar algunos conceptos. Devoto respetó fielmente el deseo de Bataillon: "D'une façon générale faire des allusions aux préfaces des éditions mexicaines, mais en refondre l'essentiel dans un ensemble nouveau commentant les changements de perspective entre 1937 et 1977." Y ese 'ensemble nouveau', que nunca fue enteramente escrito, es presentado por D.D. bajo el título de "Notes pour une nouvelle préface de ce livre". Lo dicho coloca al lector en la comprensión del cuidado y minucia cordial con que el profesor argentino ha trabajado durante varios años en esta búsqueda, reconstrucción, a veces motivadora de verdaderos 'collages', según su expresión, tantas y tales fueron las papeletas manejadas ya que -*conditio sine qua non* permanente en su quehacer- era imprescindible no tergiversar 'las etapas sucesivas del pensamiento del autor'. De modo que, aun en los casos en que Bataillon mismo hubiera, seguramente, reducido sus anotaciones, Devoto ha preferido no innovar e indicar siempre sus propias intervenciones de editor señalándolas entre paréntesis cuadrados en itálicas para diferenciarlas de los incisos del autor de la obra, también entre paréntesis cuadrados... Si leemos el tratamiento especialísimo que ha merecido el rubro "Bibliografía" (de 708 entradas en 1937 pasó a tener más de 2400 después del año erasmiano), el cuidado con que se completaron algunas citas no terminadas, la lista total de los resultados

de la investigación del maestro francés en los fondos erasmianos de las bibliotecas extranjeras especializadas (Innsbruck, Viena, Santander)..., todo lo cual implica cerca de doscientas páginas del tomo II, advertimos que la obra monumental de Marcel Bataillon ha tenido el dignísimo editor correspondiente. Finalmente, en el tercer tomo se encuentra una colección de estudios del mismo autor, incluidas sus correcciones y agregados, cuatro sobre "España"; diez sobre "Erasmus"; cinco sobre "Libros"; un grupo de nueve alrededor de "Hombres y obras" (Juan de Valdés, Vives, Laguna, Villalón, Lazarillo, Don Quijote, etc.); "Erasmus y el Nuevo Mundo", que había sido redactado como apéndice a su tesis y "Erasmus, ayer y hoy", algunos inéditos. Cierra este último tomo la Bibliografía de los trabajos de Marcel Bataillon, constituida por Charles Amiel, desde 1917 hasta 1991 en que se incluye, con nº 594, esta publicación que terminamos de reseñar.

La magnífica cantera que sigue siendo *Erasme et l'Espagne* queda así actualizada y enriquecida gracias al ejemplar esfuerzo de Daniel Devoto, a quien tanto debe el hispanismo.

Lilia E. F. de Orduna

Hans Flasche, *Hispanica. Zum Spanischen - Zum Katalanischen - Zum Iberoamerikanischen*. Stuttgart, Franz Steiner, 1990, 660 pp.

El prestigio de la monumental obra del Prof. Hans Flasche es destacado en múltiples ocasiones a propósito de un nuevo estudio o de un homenaje más que el afecto de sus amigos y discípulos quiere brindarle (así los *Studia Iberica, Aureum Saeculum Hispanum* y, recientemente, la recopilación *Festschrift zum 80. Geburtstag am 25. November 1991*). La actitud que ofrece toda su labor puede sintetizarse en aquello que certeramente recordara Manuel Alvar como "el silencioso amor a España". Sin jactancia, con permanente y generosa humildad, el otrora catedrático de Hamburgo da su lección de tarea constante, fruto de la cual es la variadísima gama de su producción: análisis de obras portuguesas y españolas que van desde Camões, Antonio Vieira... a Fray Luis de León o Blas de Otero, sin detenernos en sus investigaciones en torno a Pascal, Taine, Schlegel, Charles Du Bos... Sus enseñanzas en Erlangen y Hamburgo se concretaron en los tres tomos de *Geschichte*

der Spanischen Literatur (1977-1989), asombrosa empresa en que el filólogo ejemplar se manifiesta en su interpretación del fenómeno literario como fiel discípulo de Curtius.

Pero, sin duda, el prof. Flasche es el gran exégeta de los textos calderonianos: la prueba está en los numerosos trabajos ("El lenguaje de Calderón, el concepto de la *consecuencia*", "Perspectivas de la locura en los graciosos de Calderón", "El tema del arrepentimiento en Calderón", "Ideas agustinianas en la obra de Calderón", y tantísimos más), a los que se unen los cinco volúmenes de uso imprescindible de la *Concordancia de los Autos Sacramentales*; además de su condición de editor de las series *Calderoniana* y *Archivum Calderonianum* y de su fundamental actividad en los *Coloquios Anglogermanos*.

*Hispanica* reúne varios estudios que demuestran siempre el rigor de su asedio a los textos. Inicialmente, se plantea "la dificultad de una periodización del desarrollo de la lengua española": con la madurez del juicio acrisolado en años de frecuentación lúcida de la literatura y la lengua españolas reflexiona sobre la propuesta de periodización hecha por Menéndez Pidal, desde los orígenes hasta el siglo XVII y subraya la importancia de los trabajos de don Ramón en los que se suma su formación como filólogo, lingüista e historiador. Hace una reseña inteligente de su crecer intelectual junto a Menéndez Pelayo y a Ernest Mérimée; también en cuanto a su concepción del devenir de la lengua es indudable la influencia de Heinrich Morf. En cuanto a la periodización, Flasche se detiene en especial en el conocido postular cuatro períodos para la lengua del Siglo de Oro a los que pone bajo la mención de escritores de excepción, Nebrija, Garcilaso, los grandes místicos, Cervantes y Lope de Vega. Analiza cada una de estas épocas y muestra la dificultad de resumir en Garcilaso el ideal de lengua de los años en que también escriben H. Cortés y Fray Antonio de Guevara, o atribuir el ideal de "llaneza" al lapso en que escriben Sta. Teresa y Jorge de Montemayor. La periodización en la evolución de la lengua exige numerosas monografías que estudien los estilos individuales, diferenciándolos, valorándolos, concatenándolos. Las observaciones del prof. Flasche constituyen un sabio aporte a las posibles respuestas de un problema metodológico crucial en la historia de la lengua y literatura.

A propósito de "la terminología española sobre la muerte en el

Siglo de Oro", nuestro autor señala hasta 43 vocablos, luego de un minucioso relevamiento de la expresión literaria sobre la muerte en español desde fines del s. XV hasta los tiempos de Calderón, que no se limita a un catálogo sino que se extiende a una caracterización esencial del pensamiento y del sentir español sobre la muerte. El estudio siguiente sobre la deixis en las coplas de Manrique, lleva un epígrafe de Américo Castro que quintaesencia el quehacer de Hans Flasche: "el progreso de la filología depende del afinamiento y de la precisión de los conceptos". Tras esa meta se desenvuelven trabajos tan diversos como: "Relaciones entre la intención significativa y el signo significativo con respecto a la terminología de Santa Teresa y Pascal", "Conservación y transformación de términos agustinianos en los autos sacramentales de Calderón", "Nuevos aspectos que ofrece el estudio lingüístico de las poesías de Gabriela Mistral", "Estudio lingüístico de cuatro textos poéticos calderonianos" (incluidos en *Andrómeda y Perseo*, *Tu prójimo como a ti*, *El Sacro Parnaso* y *Los encantos de la Culpa*). La indagación de la semiótica teatral calderoniana así como del arte de "mostrar" y "poner ante los ojos" se realiza a lo largo de *Tu prójimo como a ti* y de *La segunda esposa o triunfar muriendo*. La lista no acaba aquí pero queda dicho lo suficiente para comprobar una vez más cuánto se enriquece todo lector con un estudio del eminente profesor Hans Flasche y la importancia, por ello, de la colección de trabajos que aquí se presenta.

Lilia E. F. de Orduna

Guillén de Castro: *El curioso impertinente*. Edición crítica de Christiane Faliu-Lacourt y María Luisa Lobato. Kassel, Edition Reichenberger-Generalitat Valenciana, 1991 (Teatro del Siglo de Oro. Ediciones críticas 31), 201 pp.

Como afirma Canavaggio en el Prólogo de esta edición, Guillén de Castro, dramaturgo valenciano, fue uno de los primeros artífices del triunfo de la comedia nueva, tema que ha despertado, desde hace ya algunos años, renovado interés en los críticos, entre los que se encuentra C. F., quien, sin duda, con su tesis doctoral, ha dado el estudio más completo sobre el autor. A través de esta nueva edición de

*El curioso impertinente*, podemos disponer de un texto fidedigno, cuidadosamente cotejado, que contó con la reconocida colaboración de María Luisa Lobato, la que posee, a través de sus diversas obras publicadas, una amplia experiencia sobre el teatro del Siglo de Oro.

En la Introducción a la obra se ofrecen distintos elementos de interés para el lector, comenzando con una breve reseña de la vida y obras literarias de G. de C., para continuar con el análisis e interpretación del texto. Se señala que las fuentes de la misma pueden remontarse al primer libro de la *Historia* de Herodoto, y que se alude, también a este tema, en *La República* de Platón, y en el *Decamerón* de Boccaccio. Asimismo los cuentos orientales de "los dos amigos" tuvieron amplia difusión en Occidente, donde sufrieron distintas adaptaciones, pero conservaron la misma moraleja: el buen amigo es el bien máspreciado. No se sabe con exactitud qué obras leyó Castro, posiblemente una de éstas haya sido la octava novela del décimo día del *Decamerón*; pero es evidente que la fuente directa, es la novela inserta en *El Quijote*.

Para el estudio de la estructura se sintetizan la obra de Cervantes y la de Castro y se establecen las similitudes y diferencias:

- La presencia de cuatro personajes que no existían en la novela cervantina (Duque, Duquesa, Torcato, Culebro), y el trastorno de los elementos del triángulo primitivo (no es Anselmo, sino Lotario el que quiere primero a Camila y su amor es compartido).

- Cervantes y Castro manifiestan la misma preocupación por el secreto y la defensa del honor.

- Los celos de Camila hacia Lotario, ante un presunto amor de éste, es uno de los motivos de la caída y justificación posterior.

- En el marco de una comedia la muerte sólo puede sobrevenir al culpable. La solución no puede venir de la justicia legal ya que su representante, el duque, también está enamorado de Camila; tampoco, de la justicia divina puesto que no debe glorificar el adulterio; sólo puede ofrecerse al cabo de un enfrentamiento de los dos protagonistas, más acertado desde el punto de vista teatral que el desenlace imaginado por Cervantes.

- Los celos son demostrados teatralmente por todos los personajes.

**Susana Tarzibachi**



## † Christiane Faliu-Lacourt

El número 53 del *Criticón* (1991) de Toulouse nos traía el eco conmovido de la reciente muerte de Christiane Faliu-Lacourt.

La conocida investigadora se había ocupado numerosas veces del teatro áureo (**Un dramaturge espagnol du Siècle d'Or: Guillén de Castro**, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1989, fue su tesis, así publicada, con que obtuvo el Doctorat d'Etat en 1984).

Conferencias e intervenciones en congresos, artículos, ediciones y reseñas -particularmente en *Caravelle* y *Criticón*-, dan prueba de ello. Recordemos sólo: "Variations sur le langage théâtral: **Procné et Philomène de Guillén de Castro**" (1976); "Allá van leyes do quieren reyes de Guillén de Castro", en *Ordre et révolte dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or* (1978); "La madre de la Comedia" (1978); Edición, introducción y notas de **Primero al rey que al honor de Miguel Bermúdez** (1981); "Sacrificios y redención o de la fatalidad al libre albedrío", en *Horror y tragedia en el teatro del siglo de Oro* (1983); "Formas vicariantes de un tema recurrente **El curioso impertinente** (Cervantes y Guillén de Castro)" (1985); "Donde no está su dueño está su duelo, maître absent, malheur présent", en *Critique sociale et conventions théâtrales* (1989), etc.

Creemos que preparar esta nueva edición de **El curioso impertinente** debe haber sido una de las últimas tareas de gran aliento de Christiane Faliu-Lacourt, y de muy positivo resultado, por lo que compartimos plenamente las palabras finales de Canavaggio en el Prólogo de la obra que inmediatamente se reseña: "realizada en circunstancias particularmente difíciles, da fe, no sólo de su ciencia, sino también de su entereza y valentía, merecedoras de nuestra máxima admiración".

Lilia E. F. de Orduna

*Saint Jean de la Croix* (1591-1991). Etudes rassemblées par Alphonse Vermeulen, *Les lettres romaines*. Université Catholique de Louvain, 1991 (hors série), pp. 94.

Como homenaje al santo poeta carmelita en el cuarto centenario de su muerte, este volumen presenta siete estudios seleccionados por el P. Alfonso Vermeulen, promotor de investigaciones sobre literatura española, desde su cargo docente en el Centro de Estudios Hispánicos de la Universidad Católica de Lovaina.

Estudiosos de Alemania, Bélgica, Francia, Argentina, tanto como el mismo P. Vermeulen, exponen sobre el lenguaje místico en la obra del santo, el sentido y la forma de sus "dichos", lo indecible entre los "intersticios" del decir, la posibilidad de una biblia de lo femenino en el *Cántico espiritual*, ese mismo *Cántico espiritual* como cántico de las criaturas, el uso prudente de una imagen simbólica en relación con "llama" y "madero", la bibliografía acerca del santo.

Al analizar el lenguaje místico de San Juan de la Cruz, Erika Lorenz destaca su amor por sus semejantes, evidente a través de su diálogo con los círculos bien definidos de sus lectores -los carmelitas y Ana de Peñalosa-, a quienes se propone guiar hacia el diálogo con Dios. Y advierte que su lenguaje místico, embellecido por imágenes que lo hacen fascinante y moderno, ha de resultar comprensible si en cada fragmento de su obra o en cada estrofa de sus poemas se consideran todas juntas y superpuestas esas imágenes, a veces contradictorias.

Los *Dichos de luz y amor* tienen un ordenamiento interior que apelan a una unidad mucho más amplia a pesar de su apariencia heterogénea, según Geneviève Fabry. Esa unidad se advierte en la referencia constante a la Sagrada Escritura, en las sencillas imágenes concretas y familiares tan próximas al simbolismo bíblico, pero también en la evocación reiterada de la unión entre el alma y Dios. Dentro de un sabio desorden, hay en los *Dichos* diversas fases de una itineraria espiritual y una articulación sobre tres núcleos: negación de deseos personales, adhesión a Dios, imitación de Cristo.

Lo indecible en la expresión sanjuanista es analizado por Viviana Isabel Cárdenas, a través del poema *Noche oscura*, que aborda desde el léxico, la morfosintaxis, la sonoridad. Estudio resumido y

traducido al francés por el P. Vermeulen, compilador del volumen, ofrece notas del mismo P. Vermeulen sobre modos expresivos vinculados con la liturgia, con el texto bíblico, con otras obras del santo carmelita, tanto como referencias a otros estudios sobre las obras citadas, y a otras ediciones del poema objeto de estas páginas.

Poema que ha de interpretarse a partir del texto mismo, apunta Viviana Cárdenas, consta de dos secuencias unidas por una estrofa profundamente lírica, la quinta, en que se interpela a la noche y se evoca la unión del Amado con la amada. Hasta esa evocación el poema ha estado impregnado de un dinamismo, que se irá perdiendo progresivamente. Si en las primeras estrofas pueden advertirse dos espacios, uno exterior nocturno que envuelve al sujeto, y otro interior del "yo" en su andar, esa oposición especial quedará abolida cuando se vaya progresando desde la interioridad. Frente al itinerario interior, la realidad exterior pierde el predominio que le otorga la opinión común, y la verdadera oposición se dará entre esos dos mundos, no entre noche y luz. Repeticiones, redundancias, son como breves balbuceos que testimonian la limitación del decir cuando se quiere hablar de Dios, que nos ama y al que amamos.

La palabra del Señor dictada por El mismo surge de la poesía sanjuanista, como en los textos bíblicos de Isaías o de Jeremías, afirma Hughes Didier basándose en los comentarios del santo. Y agrega que esa poesía entrega una edición femenina de la Sagrada Escritura, necesaria por la crisis bíblica de ese tiempo. Para Didier el lirismo del santo carmelita tiene una tonalidad femenina y es autobiográfico por cuanto refleja su ministerio espiritual en los monasterios femeninos. Y especialmente femeninos son también los numerosos itinerarios espirituales que conoce, recorridos por las vírgenes que él acompaña desde Castilla para su búsqueda de Dios. El *Cántico espiritual* retoma un simbolismo antiguo como la Iglesia, al presentar como bodas el renunciamiento del santo al matrimonio. El *Cántico* es, pues, poesía "nupcial" y poesía "virginal". Y esa paradoja de "nupcias virginales" tanto como el arquetipo del alma centrados en lo más profundo de la creación sanjuanista, ofrecen la esencia de la Sagrada Escritura, en una especie de digesto poético enraizado en lo femenino.

También es abordada por el P. Vermeulen una interpretación del *Cántico espiritual*, a partir de las estrofas 13 y 14 (según la numera-

ción del manuscrito de Sanlúcar de Barrameda). Advierte que si bien en esas estrofas el poeta se complace en enumerar distintos aspectos del esplendor de la naturaleza, el concepto dominante es el esplendor del Amado, a quien se menciona al comienzo de esos versos. Y la realidad interior de aquellos queda de manifiesto por su conexión esencial con el amor, evidente en la huella del único dentro del Universo de lo múltiple. Adquiere sentido de cántico de las criaturas en cuanto exaltación del Amado y de la sed de amar en la amada. El alma que ama a Dios queda en posesión de todo porque se convierte en esposa de quien posee todo. Otro canto de posesión del mundo para el alma unida a Dios hay al término de la *Oración del alma enamorada*, incluida en los *Dichos de luz y amor*.

Aunque formulado de distinta manera, el cántico de las criaturas de San Francisco de Asís también ofrece la misma percepción del enraizamiento en Dios de todos los seres creados. San Juan de la Cruz, poeta y doctor, ha exaltado, para unirlas, la presencia de Dios y de las criaturas.

Valiosas observaciones aportadas por los estudios aquí reunidos contribuyen a esclarecer el pensamiento de San Juan de la Cruz a partir de sus escritos, y en relación con su misión pastoral y la tradición bíblica.

*Nova et vetera. Etudes anciennes et nouvelles du professeur Alphonse Vermeulen. Réunies et éditées par Gauthier De Wulf. Université de Louvain. Recueil de Travaux d'histoire et de philologie. 6e. série. Fascicule 41, 1922, 256 pp.*

Este volumen refleja la actividad literaria del Padre Alfonso Vermeulen, en sus ejes principales. Los veinte estudios -seleccionados por Gauthier De Wulf dentro de la rica y variada bibliografía del autor homenajeado- están agrupados por tema y divididos en dos partes que se dedican, cada una de ellas, a la literatura española y a la francesa.

La gran variedad temática y la densidad de estas páginas se unen al mérito, casi excepcional, de abordar la literatura buscando lo esencial: la expresión de aquello que une al hombre con Dios. Esa

actitud tiene su origen en una formación muy completa, porque el P. Vermeylen cursó simultáneamente estudios de filosofía, de letras y de teología, hasta su ordenación sacerdotal. Docente en la Universidad de Lovaina desde 1965, fue designado profesor emérito en 1986 y conservó sus cargos docentes hasta 1991.

Riguroso sentido humanista lo inspira cuando advierte que el arte es una de las formas más altas de la vida y que la poesía participa del misterio. Recuerda que la ciencia aplicada al arte debe convertirse en su servidora y que la historia literaria es una aplicación de la investigación histórica general. Considera deber de un buen filólogo preparar un encuentro eficaz con las obras maestras de la literatura, tal como cada autor las ha creado. El buen filólogo ha de saber, asimismo, alcanzar la esencia que alienta en esas obras y sentirla como algo diferente de sus investigaciones personales, como algo en que se libera el ser mismo (el del autor, el nuestro, el del mundo, la esencia misma del ser).

En páginas esclarecedoras ilumina aspectos esenciales del *Quijote*, estudiados en relación con su contexto histórico. Destaca la lección de vida -un poco triste, dice- que surge ante un héroe resignado, al borde de la muerte, a aceptar el poder del dinero y de la burocracia, contra los que ha luchado siempre. Otra lección más alta, afirma, apunta en el rechazo del racismo, asumido por el mismo Cervantes a través de todo su libro. Y puesto que perduran hoy esos tres escollos con que tropezaba Don Quijote, en su historia podemos encontrarnos sus lectores y encontrar también nuestro mundo conflictivo.

Otras páginas analizan el *Quijote* desde otra perspectiva, señalando tres recursos cervantinos de objetivación, para inducir a admitir el relato como historia verdadera. Referencia a fuentes y a su valoración mediante juicio crítico; mención de autor, traductor y segundo autor, constituyen uno de esos recursos.

La objetivación se busca también contrastando las narraciones intercaladas con la trama principal, porque aquéllas no son sometidas a crítica ni dependen de fuentes múltiples como esa trama.

Por un tercer recurso, héroe y escudero pueden confrontar sus personas "de carne y hueso" con su imagen literaria. Ambos se convierten en jueces de la obra que los incluye, en tanto Don Quijote

denuncia por dos veces la obra apócrifa de Avellaneda.

En otro estudio se refuta con argumentos sólidos la tesis del profesor Aristóbulo Pardo que niega una laguna al comienzo del *Cantar del Mio Cid*, y se apoya la teoría de un fragmento inicial perdido, sostenida por Menéndez Pidal y por la mayor parte de los críticos. Avalan esos argumentos consideraciones concretas y bien fundadas sobre el contexto general de la literatura medieval: condiciones históricas y sociales de creación y audición de una obra, exigencias de la recitación oral, psicología y necesidades del público oyente, la tradición medieval española y europea. Se completa el estudio con variadas observaciones estilísticas y gramaticales muy pormenorizadas.

Una cita patrístico-litúrgica de Sempronio en el acto I de la *Celestina*, induce al Padre Vermeylen a atribuir la autoría de ese acto a un clérigo, tesis ésta sostenida también por el profesor Ciriaco Morón Arroyo. La cita mencionada corresponde a la liturgia nacional española, que se remonta a San Isidoro de Sevilla según se cree y que se llama mozárabe, con cierta inexactitud. Revela esa cita que no debe exagerarse el llamado realismo del diálogo, pues éste no se ajusta a la supuesta experiencia concreta de los interlocutores.

Otras páginas se refieren a la subestimación de Melibea con respecto a su propia voz, a la que ella califica de "ronca voz de cisne" en el comienzo de su última entrevista con Calixto, y que podría ser la expresión evidente de la conocida inversión que en *La Celestina* afecta la relación cortés entre la dama y el caballero. Pero es también canto similar al del cisne platónico en el *Fedón*, porque precede a su muerte que le permitirá estar cerca de Febo, dios de la luz asimilado al sol. Melibea ignora su muerte próxima cuando canta esperando al amado, su "luciente sol". Y cuando él muere, también ella busca morir para reunirse con él.

Distintos aspectos de la mística se estudian a través de las figuras de San Bernardo, Francisco de Osuna, Santa Teresa de Jesús.

Las páginas dedicadas a San Bernardo destacan su carácter de fuente para el *Tercer abecedario* de Osuna, cuya influencia sobre Santa Teresa y, por consiguiente, sobre la espiritualidad carmelitana del Siglo de Oro es bien conocida. Se pone de relieve que el análisis de los estados interiores fue iniciado por San Bernardo, y que después será practicado muy especialmente entre los místicos españoles.

Hay un conmovedor y conmovido homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz, "la décima Musa, la de México", ofrecido en esa ciudad, en que ella vivió y murió. El tono emocionado de su *Respuesta a Sor Filotea* -se afirma- permite advertir que el fondo de verdad presente en los reproches dirigidos a sus actitudes de mujer cultivada, terminó por impresionarla. Y resulta evidente que alcanzó a estar totalmente enraizada en la más auténtica tradición cristiana, particularmente en la de San Agustín.

Las páginas dedicadas a la santa carmelita de Avila revelan un conocimiento profundo del espíritu teresiano y de su mensaje espiritual. Importa tener por su nombre verdadero el que ella eligió y tomó al entrar en la vida carmelitana: Teresa de Jesús, que es una de las figuras relevantes de las letras españolas, sin haberse propuesto ser escritora, pues casi todos sus escritos le fueron sugeridos por sus confesores o solicitados por sus religiosas. Su condición de escritora proviene de un don natural suyo; no recibió la preparación de otros escritores de su tiempo, aunque tuviese buenas lecturas antes y después de su ingreso en la vida religiosa. Cuanto ha escrito lo ha puesto al servicio de la oración y de la acción cristiana, sólo posible por mediación divina que fecunda al hombre y cumple en él su obra de misericordia.

Otras páginas se dedican al teatro del Siglo de Oro y al siglo XX español, con estudios sobre Calderón y Erasmo, Calderón y Quevedo, Unamuno, García Lorca. Hay una referencia a la biblioteca del Cardenal de Richelieu y sus obras españolas; una aproximación al tema de Port-Royal, de Sainte-Beuve a Montherlant; una visión de Albert Camus.

Obra vasta y compleja, cuyos temas han sido encarados con sentido universal y trascendente, *Nova et vetera* cumple un doble y útil objetivo: homenajear al autor de los trabajos, y poner al alcance de estudiantes y estudiosos valiosas investigaciones que amplían el horizonte de la crítica actual, tan ceñido a veces a lo pasajero y accesorio.

Lía Noemí Uriarte Rebaudi

Universidad Católica Argentina

Antonio Gargano, *Fonti, miti, topoi. Cinque saggi su Garcilaso*, Napoli, Liguori Editore, 1988, 148 pp.

Este estudio de la obra de Garcilaso comprende una introducción y cinco ensayos que analizan las fuentes y relaciones intertextuales de algunos poemas del gran escritor renacentista.

La introducción, "Intertestualità ed esegesi" (pp. 9-26) plantea el complejo problema de la influencia petrarquesca en los autores españoles. Las dificultades para su esclarecimiento se agravan cuando se tiene en cuenta que también dejan su huella otros autores como Bembo y Castiglione. El dejar de escribir versos agudos sería sólo una más de las muchas señales de la presencia de la literatura italiana en la lírica castellana del Quinientos. Garcilaso, en el esplendor de su breve carrera artística, supo captar estas corrientes innovadoras y reflejarlas en su poesía antes que sus contemporáneos españoles.

Gargano señala que "I cinque studi che qui si presentano, quattro dei quali sono dedicati ad altrettanti sonetti di Garcilaso, intendono offrire un contributo alla costituzione di un più stretto sodalizio tra il fenomeno dell'intertestualità e una convinta preoccupazione per l'esegesi testuale" (p. 21).

Cuatro de los cinco estudios -el tercero propone una nueva fuente para el soneto XXXIII- constituyen una tentativa de leer la poesía de Garcilaso desde la tradición cultural que concebía el *eros* como proceso fantasmático.

En su Introducción, Gargano anticipa que su ensayo "Medusa e l'error mio... La genealogia petrarchesca del sonetto XXII" (pp. 27-54) está dedicado a la investigación de varias conexiones intratextuales entre el soneto de Garcilaso y el *Canzoniere* de Petrarca e indica: "(...) e difatti, quando si legga il sonetto alla luce della trama di connessioni testuali interne al *Canzoniere*, ci si rende facilmente conto di quanto ingiusta sia stata la lettura tradizionale, che ha visto nel sonetto il racconto di un 'aneddoto di corte'; e di come, invece, esso vada letto come una forte presa di posizione all'interno della tradizione lirica romanza" (p. 25).

Gargano analiza el conocido soneto XXII de Garcilaso, "*Con ansia estrema de mirar qué tiene*", que termina con un verso de la canción "*Nel dolce tempo de la prima etade*" de Petrarca. Luego de señalar, entre



los dos textos, algunas semejanzas y diferencias en el uso de las palabras 'pecho' y 'mano', comenta ciertas dificultades para la interpretación de este soneto garcilasiano. Gargano considera que de la explicación del v. 6 ("*de vuestra hermosura el duro encuentro*") depende en gran parte la de todo el soneto, incluyendo el paso de los cuartetos a los tercetos. Realiza, entonces, un detallado análisis del léxico y de las relaciones semánticas y sintácticas que vinculan los ocho primeros versos con los restantes.

Después se ocupa de las conexiones intratextuales con Petrarca; parte de tres composiciones en que aparecen obstáculos para disfrutar de la contemplación de la amada: el velo y la mano, pero, en el soneto CCLVII la mano ocupa toda la composición y ya no es un inconveniente para apreciar el rostro de Laura porque la vista es reemplazada por la imaginación. También Garcilaso intenta ver el alma de la amada a través de lo corporal, pero no lo logra, de allí su dolor.

El verso con el cual se inicia la canción XXIII de Petrarca -y de la cual extrae Garcilaso el verso 34 para dar fin a su soneto- es el mismo con el que cierra su canción LXX, *Lasso me*, con la que el soneto español tiene en común aspectos formales y temáticos. En ambas composiciones se menciona el deseo de conocer la belleza interior de la amada, pero tanto Petrarca como Garcilaso se detienen en la belleza del cuerpo. La genealogía del soneto de Garcilaso entrelazaría, entonces, la canción LXX con motivos tomados de varias composiciones petrarquescas en las que el cuerpo es un velo del alma.

El segundo de los ensayos, "Garcilaso de Castiglione a Dante" (pp. 55-81), dedicado al soneto VIII, comienza con una descripción de los dos grupos de fuentes que tradicionalmente se han atribuido a esta composición: el primero integrado por Bembo, Petrarca, Marmitta, Dante, Tasso y Andrea Navagero; el segundo lo forma únicamente el cuarto libro del *Cortegiano* de Castiglione. Gargano -en coincidencia con otros críticos- considera que Castiglione fue la fuente del segundo cuarteto y los dos tercetos y Dante, con su "*Donne ch'avete intelletto d'amore*", lo fue del primer cuarteto.

Un detallado análisis de la estructura del soneto, sus correspondencias internas, variaciones y figuras retóricas permite a Gargano afirmar que, desde el punto de vista formal, está plenamente justificada la presencia de versos de Dante en un poema que, por lo demás,

depende de otra fuente. Realizado el cotejo del texto de *Il Cortegiano* -y el contexto más amplio en que se ubica- con el soneto de Garcilaso y las variantes que éste hace, Gargano opina: "Dall'analisi finora condotta una prima conclusione s'impone: l'io lirico del soneto s'identifica e coincide con l'amante negativo del trattato italiano." (pp. 73-74). Para comentar esta afirmación, Gargano realiza una interesante descripción de las teorías renacentistas y medievales sobre el amor, incluyendo una explicación sobre los *phantasmata*, punto de partida para su análisis de Garcilaso. Sobre esta composición dice: "Il sonetto di Garcilaso s'inscrive all'interno della tradizione aristotelica dell'eros come fisica sofferenza, che costituisce il livello basso della concezione neoplatonica rinascimentali. Si tratta di un'esperienza dell'eros legata soprattutto alla memoria e all'immaginazione, e, in questo senso, il sonetto raccoglie la grande scoperta medievale della natura fantasmatica dell'oggetto d'amore, ossia dell'amore come assessivo tormento, come *immoderata cogitatio* -per usare la fortunata espressione di Andrea Cappellano- di un fantasma interiore, che è frutto della virtù immaginativa dell'anima ed è ritenuto dalla memoria"... (p. 76). Gargano cree que el cuarteto con influencia de Dante da la pauta del tipo de lectura que hizo Garcilaso del texto de Castiglione, incluso la perífrasis "*hasta donde el mal se siente*" en lugar del "*cor*" italiano indica esta concepción dolorosa del eros.

El ensayo titulado "Bembo, Garcilaso e la retorica delle *fiamme*" (pp. 82-106) se refiere al soneto XXXIII de Garcilaso, "*Boscán, las armas y el furor de Marte*" y su posible fuente; Herrera señaló que ésta puede ser un soneto de Castiglione -"*Superbi colli e voi sacre ruine*"-, J. Fucilla considera que está inspirado en la composición de Bernardo Tasso "*Sueta ruina che 'l gran cerchio giri*". Luego de comentar los posibles puntos de contacto entre estos poemas, Gargano propone como fuente un soneto que Tasso dirigió a su amigo Tommaso Giustinian, "*Tommaso, i' venni, ove l'un duce mauro*", porque además de estar ambos sonetos destinados a amigos lejanos en forma de epístola, existen algunos contactos textuales. Sugiere, también, que el soneto de Bembo se vincula con la composición CXIV de Petrarca, "*De l'empia Babilonia, ond'è fuggita*", por lo que el intertexto estaría asimismo constituido por esta obra. Por la mención de la llama asociada a Cartago y al sufrimiento amoroso cree que se podría hablar de una alusión al mito

literario de Dido, aunque Garcilaso omite las referencias a este modelo. Según esta hipótesis, la interpretación del soneto sería: "l'idea dell'antica inconciliabilità tra il destino collettivo dell'imperò e il destino individuale dell'amante, quale la letteratura aveva già espresso nel mito di Didone" (p. 106).

En "Albanio e il *miroërs perilleus*" (pp. 107-121), Gargano estudia el episodio de la locura de Albanio de la Egloga Segunda en relación con el mito de Narciso y, con mayor detenimiento, en conexión con la teoría de los fantasmas. A Gargano le interesan especialmente los momentos en los que la locura de Albanio se manifiesta, en principio como una disociación de espíritu y cuerpo y, luego, como un reencuentro con el cuerpo en la imagen reflejada en el agua de una fuente. Analiza las conexiones entre la Egloga y el mito de Narciso en la *Metamorfosis* de Ovidio y -como ya había hecho Rivers- con el parangón, realizado por Ficino, entre el destino del alma y el de Narciso aunque considera que, para la concepción neoplatónica del eros, la imagen o fantasma resulta demasiado próxima a la realidad sensible para constituir el verdadero objeto del deseo. Partiendo de esta teoría, Gargano sostiene que: "Garcilaso, dunque, può ben aver avuto presente la lettura ficiniana della figura di Narciso, così come può essere più vicino al testo di Ovidio di quanto lo fossero le letture medievali, ma reste comunque il fatto che l'episodio della follia di Albanio diventa pienamente intellegibile solo alla luce della teoria medievale dell'eros, che ruota attorno al concetto di fantasma" (p. 118).

Completa este ensayo indicando que sólo en un momento de la égloga la imagen de la amada coincide con la criatura real: aquel en el que Camila ve su propia imagen en la fuente y, al rechazar a Albanio, da inicio al drama amoroso del pastor.

El último ensayo, "Garcilaso e la *veste dell'anima*" (pp. 122-143), contiene un estudio del *topos* de la dama imaginada, pintada o reflejada en el corazón o en el alma del amante en los autores líricos españoles de la primera mitad del siglo XVI, y un análisis del soneto V de Garcilaso "Escrito 'sta en mi alma vuestro gesto". En la parte inicial, Gargano menciona, entre otros casos, la figura de la dama pintada en el alma, equívocos entre la amada como persona física y su imagen interior, si esa imagen se alojaba en el corazón o en la imaginación. Sobre el soneto de Garcilaso, Gargano recuerda conceptos vertidos en

los ensayos anteriores, para centrarse luego en el análisis de la expresión "hábito del alma" (v. 11) a la que considera tributaria de la doctrina fisiológica que él ha expuesto.

Garcilaso es uno de los más importantes autores españoles, leer sus obras es siempre grato. Gargano brinda aquí una clara exposición de las concepciones amorosas medievales y renacentistas, en especial de la teoría de las imágenes o fantasmas. A partir de esta base teórica, selecciona las obras de Garcilaso que considera apropiadas para su aplicación. Aunque no se compartan todas sus conclusiones, estos ensayos son, sin duda, de gran interés en la medida en que estimulan nuevas lecturas.

Lidia Beatriz Ciapparelli

*Facultad de Filosofía y Letras*  
*Universidad Católica Argentina*

Angel Montero Herreros, Ciriaco Morón Arroyo y José Carlos de Torres, eds. *Imago Hispaniae. Homenaje a Manuel Criado de Val*, [= Actas del Simposio-homenaje a M. Criado de Val en Pastrana (Guadalajara) del 7 al 10 de julio de 1987]. Kassel, Edition Reichenberger, 1989 (Col. *Problemata literaria* 3), xi + 693 pp.

Incansable difusor de la lengua y la cultura española, fuera y dentro de la Península, profesor de la Universidad Complutense de Madrid y miembro del prestigioso Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Manuel Criado de Val recibió de sus pares este reconocimiento por su tarea cuyas líneas directrices quedaron documentadas en obras tales como su *Teoría de Castilla la Nueva*, varios *Indices verbales* sobre clásicos españoles y las ediciones del *Libro de buen amor* y la *Celestina*, en colaboración con E. W. Naylor y con G. D. Trotter, respectivamente. Debido al ordenamiento que se ha dado a las contribuciones a este volumen de homenaje, conviene comenzar por la sección final, destacando algunos trabajos que enfocan como centro de interés partes sustanciales de la actividad del profesor Criado de Val.

El primero de ellos corresponde a la ponencia de Angeles Cardona-Castro y Montserrat Gibert-Cardona quienes revisan la labor de Criado como adaptador de clásicos en un panorámico ensayo titulado "Estudio de las 'adaptaciones-recreaciones' escénicas de MCV" (pp. 629-646). Jaime Ferrán, por otra parte, ofrece una entusiasta evocación, "Del arcipreste a don MCV en la palestra de Hita" (pp. 647-658), que concluye con una observación que explicita el sentido que se dio en su momento al simposio de 1987: "Ha llegado la hora del estudio sereno de lo que nos has dado, del análisis de cuanto nos has ofrecido y aquí nos tienes, llegados de todo el mundo para ofrecerte... nuestro homenaje, a ti que tantos homenajes has concitado" (p. 658). Marie-Lise Gazarian Gautier edita una entrevista efectuada por ella en Nueva York en 1982: "El caballero andante don MCV y la lengua castellana" (pp. 659-671), documento de sumo interés pues atestigua la postura intelectual del entrevistado frente al conjunto de asuntos que engloba la cuestión del lenguaje. De su quehacer en los medios masivos de comunicación se ocupa Manuel Gómez Pizones en "Lengua y literatura en televisión española" (pp. 673-680). La colaboración final, a cargo de Víctor Ruiz Ortiz, revisa la producción textual del homenajeado: "Bibliografía y perfil literario e histórico de MCV" (pp. 681-693).

De regreso en las páginas iniciales, las dos primeras secciones reúnen trabajos que toman como centro de atención el lenguaje y sus manifestaciones: "Lingüística y fisonomía del español" y "El español en América Latina". Parte de los ensayos presentados aquí adoptan, en la tradición intelectual a la que pertenece la obra del propio Criado de Val, un tono prioritariamente especulativo que no satisfaría, a los ojos de algunos, los estándares de la investigación científica actual.

José Polo aborda la producción de Criado sobre el lenguaje en un extenso ensayo titulado "La obra lingüística de MCV. Reflexiones en tono menor" (pp. 1-53). El autor aboga por una edición que recoja las múltiples notas y observaciones, dispersas en publicaciones de diversa índole, y ofrece un detallado parte de noticias bibliográficas para facilitar esa tarea. Demetrio Copceag, en "Lengua y pensamiento en la fisonomía del español" (pp. 57-73), a partir de un planteo de las posibilidades de combinación sintáctica de adjetivos y sustantivos y sus diferentes restricciones en las lenguas romances, germánicas y eslavas, avanza en el análisis, siempre provisional, de las relaciones entre

lenguaje y pensamiento. Caridad Posada Alonso ofrece una breve pero atractiva contribución con "El espacio textual del verbo español" (pp. 75-82).

En "Estudio del español coloquial: metodología y gramática" (pp. 95-122), Ana María Vígara Tauste aporta una primera sistemática de lo que podría constituirse en un enriquecedor estudio del habla hispana a partir de cuatro rasgos fundamentales: expresividad, comodidad, adecuación al interlocutor y contextualización de los enunciados. Cada factor se acompaña con abundante ejemplificación y oportunos comentarios. Diferente metodología emplea Humberto López Morales en "Mortandad léxica del español de Puerto Rico. Primera aproximación" (pp. 127-138). Se trata de un informe preliminar, parte de una investigación en curso destinada a determinar la vigencia de regionalismos puertorriqueños recogidos en 1917 por Augusto Malaret.

Otros reportes incluidos en las secciones dedicadas al estudio del lenguaje son: Fernando de Toro-Garland, "Hispanoterm. Propósito y significado" (pp. 83-94), Emilio Serrano Sanz, "Aspectos sociolingüísticos del español en Honduras" (pp. 139-154) y Juan López, "Mexicanismos en el diccionario de la lengua española" (pp. 155-241).

Cuatro ensayos se incluyen en la sección "Historia y geografía": "Las 'botargas' como manifestación viva de una cultura tradicional en extinción. Con algunos apuntes antropológicos" (pp. 259-277) de José Ramón López de los Mozos; "Hita y Sopetrán 'llaves' de la Alcarria" (pp. 279-296) del propio Criado de Val; "Los comunes de villa y tierra en Guadalajara. Una página de la historia de Castilla" (pp. 297-323) de Antonio Herrera Casado; y, finalmente, a cargo de Ciriaco Morón Arroyo, "Castilla-La Mancha: El problema de las identidades colectivas" (pp. 245-256), madurado comentario de *Teoría de Castilla la Nueva*, en el que se subrayan los valores positivos y se ponen en adecuada perspectiva los puntos discutibles del pensamiento de su autor.

En el campo de los estudios literarios, se imprimen varios estudios sobre el *Libro de buen amor*. En primer lugar, una excelente exposición a cargo de uno de los grandes editores contemporáneos del texto, Jacques Joset: "Editar a Juan Ruiz: *status quaestionis* y perspectivas" (pp. 327-343). En "De la estructura superficial a la profunda en el LBA: focalización, voz y mito" (pp. 345-375), James A. Parr y Andrés

Zamora releen la obra ruiciana a la luz de la teoría narratológica de Genette y el análisis del mito de Lévi-Strauss. Sostienen los autores, con acierto, que la oposición entre la visión autobiográfica y la visión moral de la obra, los dos parámetros básicos de las discusiones críticas, se integran en el nivel de la función ideológica del narrador. Aproximándose de tal manera al asunto, los materiales heterogéneos que configuran el *LBA* serían perfectamente reductibles a la unidad a través del sistema narrativo cuya manifestación primordial sería un "narrador esquizofrénico". El ensayo concluye con un análisis del mito del deseo que se desprende del episodio de doña Endrina. Vicente Reynal, en "Alegoría, solaz y placer, ingredientes del 'buen amor'" (pp. 377-392), discute, una vez más, la oposición "buen amor"/"loco amor" y, por medio de una lectura cuidadosa de varios pasajes que habían sido visitados por los especialistas con anterioridad, define al primero como "aquel que brota del afecto, entrega y servicio del hombre a la mujer 'lozana, fermosa y cortés'" (p. 392) y no en sentido platónico sino plenamente experimental. Eric W. Naylor, por su parte, destaca el conocimiento del arcipreste de las rutas ganaderas del centro de la meseta y apunta la posibilidad de que el recorrido de don Carnal represente simbólicamente "el retorno de los rebaños a la tierra alta, al agostadero, un proceso que comenzaba durante el mes de abril" ("La ruta de don Carnal", pp. 393-400). Por último, José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco editan un villancico glosado sobre el motivo de las "dueñas chicas" en "Otra alusión al *Libro de buen amor* en el *Cancionero* de Pedro de Rojas (1582), BNM ms. 3924" (pp. 401-407).

A otro clásico de la literatura española medieval, la *Celestina*, se dedican dos relecturas: "Reflexiones sobre la arquitectura espiritual de *Celestina*" (pp. 409-458) de José Carlos de Torres y "Sobre la caracterización de Calixto y Melibea" (pp. 459-472) de Joseph Snow.

Entrados en el campo del barroco, Emilio Moratilla García presenta "El *Guitón Honofre* en la tradición picaresca" (pp. 477-492), comunicación bien elaborada, con apuntaciones históricas sobre el autor. En otra línea de investigación, Joseph L. Laurenti y Alberto Porqueras Mayo aportan referencias bibliográficas sobre *Idea de un príncipe cristiano* y *la Corona gótica* en "La colección de Saavedra Fajardo (Ediciones del siglo XVII) en la Biblioteca de la Universidad de Illinois" (pp. 537-549).

Dos contribuciones significativas se ocupan de la obra cervantina: en primer término, Elias L. Rivers con un trabajo titulado "Criado de Val y Bajtín, lectores del *Quijote*" (pp. 493-507). De acuerdo con el autor, la teoría bajtiniana del discurso novelístico es la más adecuada para desarrollar el análisis de los complejos diálogos y narraciones de esta obra maestra. Después de compendiar el tratamiento del diálogo en el *Quijote* ofrecido por los estudios filológicos y de base lingüística, Rivers presenta un instructivo resumen de las ideas de Bajtín acompañado del análisis de fragmentos que permiten destacar lo acertado de su tesis. La ponencia es, en su conjunto, valiosa y se constituye en una aportación de peso para futuras lecturas de la obra, de modo que debería ser incorporada a una bibliografía selectiva de estudios sobre Cervantes. Por otra parte, Alberto Sánchez escribe sobre "*Rinconete y cortadillo y El celoso extremeño, claves narrativas en el contexto literario cervantino*" (pp. 513-535). En este caso, el análisis se orienta a rebatir las ideas expuestas por E. T. Aylward en su *Cervantes: Pioneer and Plagiarist* (Londres, Tamesis, 1982). Para ello, elabora Sánchez un detallado estudio de los elementos presentes en estas dos novelas ejemplares en su conexión con el resto de la narrativa cervantina. A mi entender, el autor logra su objetivo más que satisfactoriamente.

Los estudios sobre el período se cierran con "Lectura barroca de la poesía (El otro sueño de sor Juana Inés de la Cruz)" (pp. 551-572) de José Pascual Buxó. El eje del artículo es un comentario de un romance-memorial que la poeta dirigió a Fray Payo Enríquez de Ribera, Arzobispo de México, en 1673. Las observaciones textuales se amplían, aquí, hacia una reflexión sobre cómo leer la poesía barroca según los modos de construcción de sentidos de la emblemática.

A los últimos siglos de la literatura en español se dedican únicamente tres trabajos: "Francisco Javier de Santiago y Palomares, the Spanish Enlightenment and Medieval Studies" (pp. 573-584), de Dennis P. Seniff; "El racionalismo krausista de *Doña Perfecta*" (pp. 585-593), de Celestino Ruiz, y "Lo coloquial en *El hotelito* de Antonio Gala" (pp. 595-625), de José Romera Castillo. Este último es el de mayor atractivo. La pieza de Gala es, seguramente, una de las obras más fascinantes de la dramaturgia peninsular de los ochenta y Romera Castillo produce un examen excelente de ella, en términos del relevamiento exhaustivo de recursos lingüísticos destinados a conseguir el efecto cómico.



James A. Parr, *After Its Kind. Approaches to the "Comedia"*. Eds. Matthew D. Stroud, Anne M. Pasero y Amy R. Williamsen. Kassel, Edition Reichenberger, 1991 (Col. Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura, 13), 169 pp.

Provechoso servicio nos han prestado los editores al recoger en un solo tomo diez importantes artículos en torno de la comedia áurea que el profesor Parr ha publicado en los últimos dos decenios más uno nuevo, especialmente escrito para esta ocasión. Aunque algunos de ellos, aparecidos por vez primera en volúmenes colectivos, homenajes o publicaciones periódicas (*Revista de estudios hispánicos, Hispanic Review, Bulletin of the Comediantes*, entre otras), ya sean conocidos por los especialistas, el sólido prestigio de su autor y la utilidad de sus contribuciones críticas y teóricas justifican ahora una revisión global del material ofrecido.

La "Introduction" a cargo de M. D. Stroud advierte, con acierto, que el libro es tanto un tributo ofrecido al profesor Parr como una historia de la crítica sobre la comedia entre 1970 y el presente: "Through the writings of this single author, we can see quite clearly the change in the profession from straightforward, descriptive criticism, through genre studies, to a consideration of poststructural approaches and the role of theory itself in the critical project" (pp. 2-3).

El plan de la obra consiste en tres partes, establecidas con criterio temático. La primera, titulada "Life and Works; Themes and Structure; Contexts", contiene en realidad cinco estudios sobre la obra de Ruiz de Alarcón cuyo núcleo, resemantizado por dos artículos de 1986, está integrado por ensayos de comienzos de los años setenta: "Virtus, Honor, Noblesse Oblige: *La verdad sospechosa* and *Las paredes oyen* as Companion Pieces" (1974), "Fate, Suicide, Free Will: *El dueño de las estrellas*" (1974) y "Fortune's Favours: *Todo es verdad* and *Los favores del mundo*" (1972). Los rasgos metodológicos comunes a estos tres artículos son, por un lado, el tratamiento de las diversas obras dramáticas que se someten a escrutinio como textos para ser leídos antes que como textos potencialmente representables, lo que se relaciona directamente con la decisión de estudiar sólo algunos temas culturalmente relevantes y, por otro, la adhesión a un procedimiento de lectura que la crítica

angloamericana ha llamado *close reading*.

En un extremo de la serie indicada, se ubica "Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza and the Contexts of Criticism", donde Parr suscribe el principio de que no hay texto autónomo, de manera que lo esencial para una comprensión y apreciación adecuada de la producción literaria radica en la atención del texto y, a la vez, del contexto en el que éste se inserta. Dado que la propia noción de contexto alude a un conjunto heterogéneo de posibilidades de concretización, el autor propone hasta seis contextos pertinentes: la obra completa del autor, el momento y medio, el género o tradición literaria al que pertenece, el trasfondo crítico y teórico del investigador, el horizonte de expectativas del lector moderno e, incluso, la biografía del autor. En este último nivel, destaca la formación intelectual de Alarcón como abogado que lo diferencia del resto de los dramaturgos contemporáneos, más próximos al derecho divino que al humano. En ello residiría, en su opinión, la peculiaridad de este teatro: "Alarcón brings to the generic form we call the *comedia* an idealism in human relations and in the evaluation of man, arising from the Renaissance conception of the dignity of the individual more than from theological considerations" (p. 14). En el otro extremo de la serie, "O Tempora, O Mores: Marginal Meditations on Manners" profundiza en algunos de los valores positivos -amistad, autodominio estoico y cierto hedonismo de raíz epicúrea- que el dramaturgo mexicano expresa en su obra, permitiendo destacar el compromiso del creador con su sociedad y su deseo implícito de mejorar las condiciones de su época.

La segunda parte, "Critical Tradition & Literary Convention Reconsidered", reúne tres estudios con énfasis en los problemas de determinación genérica. En "Tragedy as Concept and Vélez de Guevara as Tragedian" (1983), Parr identifica en las discusiones sobre las obras trágicas del Siglo de Oro una tendencia a confundir los valores que las configuran con el intento moralizador que, se supone, guiaba a los dramaturgos. Frente a esta línea, opta por sostener la imperiosa necesidad de apartar el segundo aspecto de la atención crítica para evitar las interpretaciones reduccionistas que surgen de la aplicación masiva del principio de justicia poética, propuesto hace décadas por Alexander Parker ("to avoid the sort of reductive interpretation that results from the wholesale application of the principle of poetic justice",

p. 70). A continuación ofrece tres ejemplos -*La serrana de la Vera*, *Reinar después de morir* y *Los celos hasta los cielos y desdichada Estefanía*- que responde a tipos diferenciados de tragedia. Ello le permite advertir que las generalizaciones sobre otros dramaturgos y la comedia en general avanzadas por prestigiosos especialistas (además del citado Parker, Arnold G. Reichenberger y Albert S. Gérard) deben ser revisadas en la medida en que no existe un método único, de validez indiscutida para abordar el estudio del drama áureo. Evidentemente, Parr suscribe en este trabajo a cierta forma de pluralismo metodológico que reconoce en la obra individual el determinante último de la práctica crítica: "All approaches have some validity, intelligently applied, and overviews of the genre, the period, or of the complete works of a given author are all useful, but in the final analysis each play is sufficiently unique to merit an exploration of its own peculiar dynamic" (pp. 75-76).

En "*El príncipe constante and the Issue of Christian Tragedy*" (1986), para superar lo que ha sido un agitado debate teórico sobre la imposibilidad de conciliar los rasgos de la tragedia clásica con los supuestos culturales del mundo cristiano, Parr "desmoraliza" la noción, reteniendo como elementos esenciales la posición elevada del protagonista, su sufrimiento y caída, de la cual es cuando menos parcialmente responsable, y su inevitable muerte. Como consecuencia de la aplicación de estos criterios, el drama de Calderón surge como ejemplo privilegiado de tragedia cristiana.

En "*From Tragedy to Comedy: Putting Plot(ting) in Perspective*" (1991), Parr adopta como premisa el carácter derivativo de la comedia y destaca, una vez más, la mezcla característica de elementos trágicos y cómicos en el teatro español del siglo XVII. Guiado por este supuesto, recorre el autor algunos de los textos más importantes del período: *El caballero de Olmedo* de Lope, *El burlador de Sevilla* de Tirso, *La verdad sospechosa* de Alarcón, *El médico de su honra* y *La vida es sueño* de Calderón. A propósito de esta última, observa: "I am not saying that *LVES* is a comedy, although it does end in typical fashion with the obligatory obeisance to Hymen and Priapus. It is certainly not a tragedy. I once thought of it as a tragicomedy... I tend to think of the play now as belonging to a large assortment of works that have neither a generic 'dominant' that would serve to classify them as primarily comic or tragic nor a conspicuous coupling of the two tendencies as an

essential feature of the dénouement... and which I would categorize simply as 'serious drama'" (p. 98). El largo párrafo transcrito ejemplifica, a mi modo de ver, una de las mayores dificultades con las que se enfrentan quienes tratan de clasificar los textos dramáticos concretos sin la previsión de establecer netas distinciones entre géneros teóricos y géneros históricos. Aun cuando el mismo Parr entrevé, en otro lugar, la conveniencia de postular un *modo* trágico y un *género* correspondiente, llega en este pasaje a confundir lo uno con lo otro en el plano de las manifestaciones históricas, lo que lo obliga a proponer una "nueva" caracterización sintética, cuyo acierto y oportunidad serán evaluados por la posteridad.

En la tercera parte, "*Theoria/Praxis: New Directions*", se agrupan dos trabajos recientes con uno vastamente difundido, "An Essay on Critical Method, Applied to the *Comedia*", publicado por vez primera en *Hispania* en 1974. Los años pasados permiten ver con claridad los compromisos teóricos que impulsaron entonces a su autor y evaluar el decisivo impacto de sus observaciones entre los investigadores. Por una parte, sostenía Parr que era imprescindible abrir el campo de la erudición tradicional a los aportes de la teoría y la crítica literaria más actuales, dejando de lado el culto por la autoridad indiscutible del autor y asumiendo un papel activo en la elucidación y apreciación de las obras. Discutía, con vehemencia, las tesis de Parker sobre el principio de justicia poética como clave interpretativa aplicable a toda la comedia del siglo XVII y denunciaba, tras la apariencia de un análisis objetivo, la dependencia inevitable de tales ideas con la falacia intencional. Por último, proponía un "método" en el que, entre otras cosas, confluyeran aproximaciones intrínsecas, extrínsecas e interdisciplinarias, en el que se presentaran temas, conceptos y personajes fundamentales en el contexto de la cultura y la historia intelectual occidental, y en el que se pusiera en primer plano la forma sobre el contenido. Además, Parr rechazaba de modo explícito el determinismo biográfico, las especulaciones sobre la intención del autor estudiado y la formulación de juicios críticos como objetivo cardinal de la investigación. Al lector de hoy todo esto puede parecerle obvio pero, en su momento de aparición, significó una fuerte toma de posición frente a una práctica crítica que parecía no poder apartarse de sus carriles.

En "Method as Medium and Message: Technique and Its

Discontents" (1990), Parr retoma la idea de Roman Selden de emplear el modelo comunicacional de Roman Jakobson para ilustrar los vaivenes de la crítica del siglo XX: erudición positivista, *New Criticism*, estructuralismo y semiótica, postestructuralismo (deconstrucción y *Reader Response*). A partir de un sumario recorrido histórico -en última instancia parcial, por referir sólo a corrientes que impactaron e impactan en el ámbito norteamericano-, define tres esferas de investigación complementarias: a) la erudita, orientada a los estudios históricos, b) la crítica o interpretativa, centrada en el aspecto estético, y c) la teórica.

Finalmente, en "Criticism and the *Comedia*: 20 Years Later", el único estudio que no había sido publicado con anterioridad, Parr se ocupa de algunos de los problemas más actuales de la "revolución copernicana" que se ha dado en los estudios literarios: el problema de la autoría, reformulado a partir de la difusión de las ideas de Foucault y Barthes, la cuestión de la formación del canon literario y el lugar de la interpretación como actividad crítica. Sin renegar de la tradición humanística del hispanismo norteamericano, reconoce Parr que su propio pensamiento ha evolucionado hacia un "eclecticismo escéptico", que implica una apertura cautelosa hacia el transfondo sociopolítico de todos los métodos (p. 155).

Los editores optaron por respetar las bibliografías de cada uno de los trabajos incluidos en el volumen en lugar de refundirlas en una general. Para facilitar la búsqueda de información puntual, incluyeron al final un útil "Index of Names and Titles".

Por tratarse, de cierta manera, de un homenaje tributado al autor, acaso hubiera sido conveniente incluir un índice de sus publicaciones. Sin duda alguna, el futuro inmediato permitirá hacerlo en un volumen de discípulos y amigos que la obra crítica del profesor Parr sin lugar a dudas merece.

Aurora Egido, ed. *La escenografía del teatro barroco*. Salamanca, Universidad Internacional Menéndez Pelayo / Universidad de Salamanca, 1989 (Acta Salmanticensia, Estudios filológicos 224), 184 pp.

En la "Introducción", la editora informa que los ocho trabajos

incluidos en el presente volumen habían sido presentados dos años antes en un seminario sobre el tema, bajo los auspicios de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Los dos informes iniciales, a cargo de John J. Allen y J. E. Varey, cumplen la función de sintetizar y poner al día los desarrollos en la investigación específica. En el primero de ellos, "Estado presente de los estudios de la escenografía en los corrales de comedias" (pp. 13-23), Allen señala dos aspectos que, junto con las acotaciones y la acción de los personajes, determinan nuestra forma de conceptualizar la escenografía de los corrales: las condiciones físicas de dichos lugares y las tramoyas y máquinas empleadas. Aunque escasos, se conservan planos en escala de varios corrales del Siglo de Oro -reproducciones de los que corresponden a los corrales madrileños de la Cruz y del Príncipe, del sevillano de la Montería, el de Toro y el del Hospital de Guadalajara pueden verse en la versión del mismo ensayo publicado bajo el título de "La escenografía en los corrales de comedias" en *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*, ed. Dian Fox, Harry Sieber y Robert Ter Horst, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1989, pp. 2, 3 y 5 respectivamente. Con ellos es posible analizar el aspecto arquitectónico (disposición del escenario, dimensiones verticales y horizontales, visibilidad) y lumínico. Destaca Allen el empleo de escotillones, ya en obras de Cervantes y Juan de la Cueva, y de tabladillos laterales. Además, se refiere al empleo ocasional del palenque, que propiamente formaba parte del patio, para entradas y salidas de cortejos. Finalmente, estudia el uso de *tramoyas*, término que "parece haber designado originalmente una máquina giratoria que se montaba normalmente en la línea divisoria entre el tablado y el vestuario... y que al dar vuelta permitía el escamoteo de un personaje o una cosa o el cambio de una persona por otra" (p. 19). Por su parte, Varey anota y comenta sesenta asientos bibliográficos producidos de 1950 a la fecha referidos a "La escenografía de los autos sacramentales: el estado de la cuestión" (pp. 25-32).

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, en "Escenografía y tramoya en el teatro español de [l] siglo XVII" (pp. 33-60), aborda la reconstrucción teórica de las puestas en escena a la italiana a partir de la llegada a la corte del escenógrafo florentino Cosme Lotti en 1626. Para ello, recupera los aportes de los tratadistas clásicos y renacentistas y ofrece minuciosos comentarios del *Secondo Libro della Prospettiva* [sic] de

Sebastiano Serlio (1545) y la *Pratica di fabbricare scene e macchine ne' Teatri* de Nicolás Sabatini. Con estos datos documentales logra delinear las características de la *scena ductilis*, típica del drama barroco: decorados elaborados según los lineamientos de la perspectiva de punto central, aspecto y funciones del telón de boca, modo de realizar las mutaciones rápidas de decorado y manera de construir las tramoyas. El punto de vista de la historia del arte adoptado permite enriquecer las lecturas literarias y teatrológicas pues da cuenta de los sofisticados medios de representación desarrollados en el siglo XVII, apenas perceptibles en los textos dramáticos mismos.

En "Los pintores escenógrafos en el Madrid del s. XVII" (pp. 61-90), Alfonso E. Pérez Sánchez rescata del olvido a numerosos artistas, las más de las veces sencillamente artesanos, que participaban de la preparación de materiales para las representaciones de palacio. La documentación manejada es copiosa y se complementa con reproducciones de pinturas conservadas de algunos de ellos (Angelo Nardi, Jan de Solís, Pedro Núñez del Valle, Francisco Rizzi, Francisco de Herrera el Mozo, José de Cieza).

El punto de partida de la extensa comunicación de José Lara Garrido, "Texto y espacio escénico en Lope de Vega (La primera comedia: 1579-1597)" (pp. 91-126), es un diagnóstico sobre los estudios realizados en tiempos recientes a propósito de la primera etapa de producción dramática del Fénix: a pesar de que se ha avanzado notablemente en las investigaciones sobre morfología dramática y formulación de los códigos genéricos, el análisis de la escenografía en su inscripción textual no ha merecido más que comentarios ocasionales. Lara Garrido procura, pues, subsanar esta falta. Para ello, despliega un aparato teórico en el que confluyen varias formulaciones de la semiología dramática europea, representada por Pavis, Ubersfeld, de Marinis, Ruffini. Para determinar el corpus, el autor propone anticipar la fecha de 1604, tradicionalmente aceptada entre los lopistas como final de su etapa inicial, a 1597, que coincide con la interrupción de la actividad dramática. Con ello se reduce el conjunto de obras auténticas a 51 piezas. En otro sentido, el relevamiento de datos se lleva a cabo concentrándose en dos aspectos de la ostensión dramática: "el de las realidades objetivas que se muestran directamente" y "el de aquellas que acceden a la representación por ser perceptibles y añaden a la

visualidad la representación mediante el lenguaje" (pp. 95-96).

Luciano García Lorenzo, en "La escenografía de los géneros dramáticos menores" (pp. 127-139), se propone elaborar una primera aproximación al tema como punto de partida para futuras investigaciones. Escasez de documentos y parquedad en el tratamiento de tratadistas y viajeros son elementos que dificultan aún más la tarea, de suyo difícil debido a la complejidad de fenómenos que cubre la expresión "géneros dramáticos menores". Por otra parte, en "Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo" (pp. 141-159), Sebastian Neumeister ofrece un inteligente análisis que atiende a lo literario, lo escenográfico y lo pictórico para reconocer en la dramaturgia de corte que "el rey siempre es el centro ideológico de toda arte oficial y cortesana e incluso del teatro de corte" (p. 149).

El volumen se cierra con "La puesta en escena de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón, según la edición de 1664" (pp. 161-184) de Aurora Egido. Inicialmente se introducen algunas advertencias metodológicas orientadas a "evitar la recreación de una utópica representación ideal" (p. 161). La propuesta de Egido consiste en estudiar las puestas "históricas", es decir aquellas que han quedado documentadas. En este caso, el texto elegido es sumamente útil ya que se preserva en múltiples ediciones de los siglos XVII y XVIII con variantes escenográficas que "ofrecen la posibilidad de ver la evolución temporal en los cambios de gusto" (p. 162).

El trabajo recurre a la lectura apegada al texto como base para recrear los aspectos visuales y sonoros de la puesta en escena que la edición de 1664 refleja. El resultado de este procedimiento es instructivo y los comentarios y referencias bibliográficas que Egido incorpora serán de utilidad a los interesados en el drama mitológico calderoniano, en particular, y en el teatro de corte, en general. Cumplido broche de oro para un volumen que amplía el horizonte de lecturas y saberes del investigador de la literatura áurea.

**Daniel Altamiranda**

*Universidad de Buenos Aires*



HOMENAJE DE INCIPIT



INSTITUTO  
CARO Y CUERVO

50 años

*trabajando por la ciencia y la cultura*

1942 - 1992

---

LA LENGUA ES EL ESPIRITU DE UN PUEBLO

---

## ABREVIATURAS Y SIGLAS

|             |                                                               |
|-------------|---------------------------------------------------------------|
| AEM:        | <i>Anuario de Estudios Medievales</i> . Barcelona.            |
| AGN:        | Archivo General de la Nación. Buenos Aires.                   |
| AICA:       | <i>Boletín de la Agencia Informativa Católica Argentina</i> . |
| BAE:        | Biblioteca de Autores Españoles. Madrid.                      |
| BBMP:       | <i>Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo</i> . Santander.  |
| BHS:        | <i>Bulletin of Hispanic Studies</i> . Liverpool.              |
| BNMadrid:   | Biblioteca Nacional. Madrid.                                  |
| BNParis:    | Biblioteca Nacional. Paris.                                   |
| BRAE:       | <i>Boletín de la Real Academia Española</i> . Madrid.         |
| CHE:        | <i>Cuadernos de Historia de España</i> . Buenos Aires.        |
| CLHM:       | <i>Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale</i> . Paris.  |
| CNRS:       | Centre Nationale de la Recherche Scientifique.                |
| CSIC:       | Consejo Superior de Investigaciones Científicas.              |
| CuH:        | <i>Cuadernos Hispanoamericanos</i> . Madrid.                  |
| Esc./Eскур. | Escorialense.                                                 |
| HR:         | <i>Hispanic Review</i> . Philadelphia.                        |
| HSMS:       | Hispanic Seminary of Medieval Studies. Madison.               |
| JHP:        | <i>Journal of Hispanic Philology</i> . Tallahassee.           |
| NRFH:       | <i>Nueva Revista de Filología Hispánica</i> . México.         |
| RABM:       | <i>Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos</i> . Madrid.    |
| RAE:        | Real Academia Española.                                       |
| RFE:        | <i>Revista de Filología Española</i> . Madrid.                |
| RFH:        | <i>Revista de Filología Hispánica</i> . Buenos Aires.         |
| RH          | <i>Revue Hispanique</i> . Paris.                              |
| Ro:         | <i>Romania</i> . Paris.                                       |
| RPh:        | <i>Romance Philology</i> . Berkeley.                          |
| SP:         | <i>Studies in Philology</i> . Chapel Hill, N.C.               |
| ZRPh:       | <i>Zeitschrift für romanische Philologie</i> . Tübingen.      |

*Incipit* incluirá las siguientes secciones fijas:

|                         |                                                                                                                |
|-------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ARTICULOS               | (trabajos originales de investigación)                                                                         |
| NOTAS                   | (trabajos breves, puesta al día sobre temas de la especialidad, <i>marginalia</i> de investigaciones en curso) |
| RESEÑAS                 | (sobre publicaciones últimas en la especialidad: problemas ecdóticos, ediciones críticas)                      |
| NOTICIAS BIBLIOGRAFICAS |                                                                                                                |

y las secciones eventuales:

|               |                                                                                                                                                            |
|---------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| MISCELANEA    | (trabajos breves que no entren en otras Secciones e interesan al campo de <i>Incipit</i> )                                                                 |
| NOTAS-RESEÑAS | (sobre ediciones y estudios)                                                                                                                               |
| DOCUMENTOS    | (fragmentos en prosa y verso que se incluyen casualmente en códices: rúbricas, anotaciones y toda <i>marginalia</i> en los códices digna de ser destacada) |
| NOTICIAS      | (del <i>SECRET</i> , de otros centros y de investigadores, Congresos y Simposios)                                                                          |

Las colaboraciones serán solicitadas por la Dirección o presentadas por miembros del Consejo Asesor. Deben enviarse en original y copia, mecanografiadas a doble espacio con un máximo de 40 págs.; las notas agrupadas al final. Los títulos de obras y de publicaciones periódicas se subrayarán; los de los artículos y colaboraciones en obras mayores se destacarán entre comillas dobles. Se podrán incluir grabados, dibujos, esquemas o reproducciones si son necesarias para el estudio. En caso de colaboraciones extensas, el Director podrá fragmentarlas para su publicación, previo consentimiento del autor. Se encarece la brevedad de las anotaciones y la debida comprobación de toda referencia y cita. Las colaboraciones rechazadas se devolverán por correo ordinario. Las reseñas sólo se publicarán a requerimiento del Director y no llevarán notas. Dentro de las posibilidades financieras, se entregarán 25 separatas y 1 ejemplar a los colaboradores del volumen. El director no se responsabiliza particularmente por las opiniones vertidas por los colaboradores.

Suscripción anual (un volumen) para el extranjero: U\$S 15 (individuales) y U\$S 18 (instituciones). El precio incluye gastos de franqueo vía aérea. El pago debe efectuarse mediante cheque o "money order" a la orden de Germán Orduna.

La correspondencia general, los pedidos de canje o suscripción y los pagos correspondientes a *Incipit* deben enviarse a nombre del Director, *Secret*, Riobamba 950 (5°T) - 1116 Buenos Aires - REPUBLICA ARGENTINA

Secretario de Edición: LEONARDO R. FUNES

## PUBLICACIONES

1

**Germán Orduna-Lilia E.F. de Orduna**

CATALOGO DESCRIPTIVO DE LOS IMPRESOS EN ESPAÑOL DEL  
SIGLO XVI, EN LA BIBLIOTECA "Jorge M. FURT" (Los Talas, Luján.  
Pcia de Bs. As. - Argentina)

*26 ejemplares desconocidos en los repertorios bibliográficos (El Cartujano 1502, Obras de Boscán  
y Garcilaso 1543, etc.)*

u\$s 20 (incluido envío aéreo)

2

**Pseudo-Aristóteles**

SECRETO DE LOS SECRETOS (Ms. BNM 9428)

**Edición, introducción y notas de Hugo O. Bizzarri.**

*Una versión castellana del Secretum Secretorum.*

u\$s 15 (incluido envío aéreo)

3

**Pablo A. Cavallero**

DEL SOBERANO BIEN

Romanceamiento castellano medieval de las Sententiae de San Isidoro

*Edición crítica con introducción y notas.*

u\$s 20 (incluido envío aéreo)

4

**Pablo A. Cavallero**

CONCORDANCIAS DE DEL SOBERANO BIEN (c.1400)

*Una investigación sobre la lengua de traducción en el medioevo.*

u\$s 15 (incluido envío aéreo)