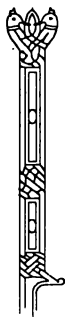


NCIPT

Vol. XVIII, 1998

Seminario de Edición y Crítica textual

BUENOS AIRES



INCIPT

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 Autónoma-Madrid

† **IGNACIO CHICOY-DABAN**

Universidad de Toronto

GIUSEPPE DI STEFANO

Universidad de Pisa

GULLERMO 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

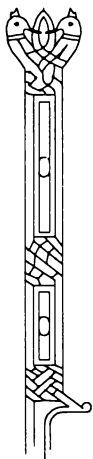
Duke University

† **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 y 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. XVIII, 1998

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723.
Prohibida su reproducción total o parcial, tanto en el país
como en el extranjero.

**Este libro se terminó de imprimir
en Reprografías JMA S.A. en el mes de julio de 1999.
San José 1573 / 5 - Tel./Fax: 4304-0267 / 9608 - 4306-5566.
Buenos Aires - Argentina.**

INCIPIT XVIII (1998)

Artículos

- JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS, Editar en Internet (*che quanto piace i l mondo è breve sogno*). 1-40
- LILIA E. F. DE ORDUNA, La literatura caballeresca castellana: ediciones críticas y proyectos editoriales. 41-63
- LOURDES SIMÓ, Acerca de los manuscritos del *Tratado de las armas* de Mosén Diego de Valera. 65-80
- ARMANDO LÓPEZ CASTRO, El cancionero de Pero Meogo. 81-105
- JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ, Pautas para la caracterización del discurso profético ficcional como clase de texto: las profecías del *Palmerín de Olivia*. 107-158
- HEBE BEATRIZ MOLINA, Edición crítica de la oda "Al Paraná" de Lavardén. 159-186

Notas

- ELVIRA FIDALGO, Los elementos de los *Regimientos de príncipes* en las epístolas de Guiraut Riquier a Alfonso X. 187-203

Notas-Reseña

- HUGO O. BIZZARRI, Una nueva aproximación al *Libro de los cien capítulos*. 205-213
- LEONARDO FUNES, Una perspectiva novedosa para el estudio del *exemplum*. 215-220
- LILIA E. F. DE ORDUNA, A propósito de la edición de Noel Fallows de la *Doctrina del arte de la cauallería* de Juan Quijada de Reayo. 221-230

Documentos

- JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS, Nuevos fragmentos castellanos del códice medieval de *Tristán de Leonís*. 231-253

Reseñas

- Fernando Gómez Redondo, *Historia de la prosa castellana medieval. I. La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano* (HUGO BIZZARRI Y LEONARDO FUNES) 255-258
- Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. Fernando Baños (MARÍA CRISTINA BALESTRINI). 259-269
- Victor Infantes, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)* (MA. MERCEDES RODRIGUEZ TEMPERLEY). 270-276
- Sofía Carrizo Rueda, *Poética del relato de viajes* (LILIA E. DE ORDUNA). 276-284
- Teatro Medieval. 1. El Drama Litúrgico*, ed. Eva Castro *Teatro Medieval. 2. Castilla*, ed. Miguel Angel Pérez Priego (ALEJANDRO LUNADEF). 285-289
- Rafael Beltrán, ed., *Literatura de caballerías y orígenes de la novela* (MARCELO GÓMEZ) 289-299
- Gutierre Díaz de Games, *El Victorial*, ed. Rafael Beltrán (GERMÁN ORDUNA). 300-304
- "*Crónica del rey Guillermo de Inglaterra*": *hagiografía, política y aventura medievales entre Francia y España*, ed. Nieves Baranda (CARINA ZUBILAGA). 305-309
- María Isabel Hernández González, *El taller historiográfico: cartas de relación de la conquista de Orán (1509) y textos afines* (JULIA D'ONOFRIO). 309-312
- Francisco Crosas López, *La materia clásica en la poesía de cancionero* (JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ). 312-315
- Jerónimo Fernández, *Hystoria del magnánimo, valiente e inuencible cauallero Don Belianís de Grecia*, ed. Lilia E. F. de Orduna (RAQUEL HOMET). 316-317
- María Teresa Julio, *La recepción dramática. Aplicación al teatro de Rojas Zorrilla* Bartolomé Palau, *Victoria de Cristo*, ed. José Gómez Palanzón (DANIEL ALIAMIRANDA). 318-321
- Elia Nathan Bravo, *Territorios del Mal: un estudio sobre la persecución europea de brujas* (MÓNICA NASIF). 321-322
- Diego Catalán, *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª. Los textos abiertos de creación colectiva. Parte 2ª. Memoria, invención, artificio* (GLORIA BEATRIZ CHICOTE). 323-330
- Emblemata*, revista aragonesa de emblemática (GERMÁN ORDUNA) 330-331

Abreviaturas y siglas

332

Publicado por
Seminario de Edición y Crítica Textual

EDITAR EN INTERNET
(*che quanto piace il mondo è breve sogno*)

José Manuel Lucía Megías
Instituto Cervantes
Seminario de Filología Medieval y Renacentista
Universidad de Alcalá

1. En estos momentos estamos viviendo, algunas veces sin ser del todo conscientes, un proceso de revolución en los medios de transmisión del saber, como aquel que se consumó en la cultura occidental en la Alta Edad Media cuando se sustituyó el rollo, de origen romano, por el códice¹. El proceso actual, en cualquier caso, no tendrá las consecuencias de sustitución que se consumó en aquella época; el códice,

¹ No nos parece comparable, aunque en numerosos casos se ha hecho (Burton, 1981-82: 214, Eisenberg, 1989: 11), la situación que se produce a finales del siglo XV y durante el siglo XVI del paso del manuscrito a la imprenta, ya que el libro impreso no deja de nacer en su forma externa siguiendo el modelo del códice manuscrito; sólo un proceso mecánico de reproducción, unos medios que se convierten en industriales les diferencian... pero el formato y las (im)posibilidades en gran medida las comparten. Esta imagen, tan apreciada por algunos como forma de condenar al olvido al libro, no refleja en absoluto los cambios culturales que el mundo de la informática y el de la Red están imponiendo en nuestros días.

en su formato manuscrito o impreso, pervivirá como medio de transmisión del saber y de la cultura, aunque ahora tenga que compartir su monopolio con nuevos formatos y canales; por su parte, la informática, con sus posibilidades inmensas de difusión en la Red, ha abierto interesantes novedades al concepto de "texto" y, en consecuencia, a nuestros modos de acercamiento y análisis del mismo. En este caso, centraremos nuestra atención en una parcela muy concreta: la edición de textos en Internet. Somos conscientes de lo efímero de nuestro objeto de estudio, de los cambios continuos (una de sus mayores ventajas) a que está sometido; pero nuestra intención se limita a establecer, sin pretender en ningún caso ser exhaustivos, una imagen de la situación de la edición de los textos en la Red en la actualidad; dibujar unas líneas maestras para conocer tanto lo que se ofrece en estos momentos como los proyectos que se han puesto en funcionamiento y adelantar algunas de las posibilidades que, desde nuestro punto de vista, se ofrecen en este nuevo formato y que no están siendo suficientemente aprovechadas, especialmente en el mundo hispánico.

De las concordancias, uno de los primeros campos en los que fueron aprovechadas las posibilidades que ofrecía la informática², a los "corpora electrónicos" que, en algún caso, se han convertido en

² Un análisis de su historia, con numerosos ejemplos y referencias bibliográficas, puede consultarse en Faulhaber (1991: 124-126). En la Red quisieramos destacar "The Web Concordance":

(<http://www.dundee.ac.uk/english/wics/wics.htm>).

En esta página, fundada en 1997, pueden encontrarse las concordancias de algunos obras de poetas románticos ingleses: *Selected Poems* de P.B. Shelley, *Songs of Innocence and of Experience* de William Blake, *The Odes of 1819* de Keats, and Coleridge's *The Ancient Mariner*. También resultará muy útil para el hispanista el programa creado por Bautista Horcajada: "BConcord", cuyas características pueden ser consultadas en la página WEB del Seminario de Filología Medieval y Renacentista de la Universidad de Alcalá

(<http://www.alcala.es/filmr/>).

bibliotecas telemáticas³, como veremos más adelante; de las posibilidades del hipertexto⁴, que viene a reflejar el complejo sistema de informaciones que pueden aglutinarse en este nuevo medio de transmisión, hasta la creación de lenguajes estándares (el SGML -Standard Generalized Markup Language-, y su derivado HTML -Hypertext Markup Language-, o el TEI -Text Encoding Initiative-) ó de los archivos bibliográficos con conexión remota a los programas para el tratamiento filológico de textos; lo cierto es que la informática ha entrado a formar parte, como una herramienta esencial, en nuestro trabajo científico. La Red ha hecho posible además que esa herramienta pueda verse y que puedan difundirse los resultados de nuestra investigación en un sistema dinámico y no estático -como sucede con el código o con el CD-Rom-. Conceptos como los de "edición-en-el-tiempo" o "hipótesis de trabajo", que desde Gianfranco Contini se consideran piedras angula-

³ Siguen siendo de indudable interés (ya sea su difusión en formato CD-Rom) los siguientes "corpora": Centre de Traitement Electronique des Documents (CETEDOC) de la Université de Louvain-la-Neuve, que ofrece en especial textos latinos medievales; el CNUCE, que ofrece tanto textos italianos como el *Trésor de la Langue Française* (TLF), del que se pueden conocer más datos en McLean et al. (1987) y Dendien et al., (1988) y, mucho más vinculado al caso español, el *Archivo Digital de Manuscritos y Textos Españoles* (ADMYTE), del que se puede encontrar información en Faulhaber (1991: 127-128), Marcos Marín (1994: 179-224), con numerosas referencias bibliográficas, así como en la página Web: <http://www.indiana.edu/~letrs/help-services7QuickGuides/about-admyte.html>; de la *Bibliography of Old Spanish Texts* (BOOST) se hablará al tratar el PhiloBiblon (§ 3), del que también puede consultarse Marcos Marín (1994: 245-302).

⁴ Técnicamente un hipertexto es un conjunto de informaciones ligadas por conexiones. Las informaciones pueden ser palabras, imágenes, gráficos, secuencias audiovisuales o documentos que pueden proceder de otros hipertextos. Los ítems no están conectados linealmente, como los nudos de una cuerda, sino en forma de estrella, siguiendo un modelo reticular. Navegar por un hipertexto puede suponer diseñar un recorrido por una malla que es tan compleja como queremos (Lévy, 1990). Es tanta la bibliografía que ha generado el concepto y su aplicación técnica que remitimos a Tomás Puig (1997), Landow (1997) y Sutherland (1997), en donde el lector interesado podrá encontrar la bibliografía pertinente sobre el tema.

res del neolachmannismo, ahora se han convertido en una realidad (aunque nos movamos siempre en el mundo de la virtualidad). A pesar de los graves inconvenientes que Internet sufre, precisamente por su espectacular crecimiento en los últimos años y su lentitud, en parte debido a sus características de descentralización y de desjerarquización⁵, como ha indicado recientemente José Antonio Millán, "el cúmulo de intereses económicos y personales que se han puesto en las redes es tal que muy difícilmente se desandarará el camino recorrido. Lentas o no, con fallos o no, las redes van a ocupar un espacio cada vez más importante en el mundo de la información, de la comunicación y de la transmisión de contenidos culturales" (1996: 102). La edición electrónica (en sus vertientes de CD-ROM o en línea) se abre como una posibilidad más dentro de la difusión de la cultura y de la investigación frente al monopolio del que el código ha gozado hasta ahora; una posibilidad privilegiada porque se trata de un nuevo modelo de análisis y de difusión del "texto" gracias al concepto de "hiperedición".

De este modo, el "hipertexto" y el nuevo medio de transmisión que supone Internet ha de entenderse, al contrario de lo que se suele admitir, como uno de los nuevos campos en donde la crítica textual (siguiendo el modelo neolachmanniano) encuentre algunas de las respuestas que, tanto en sus fases previas (*fontes criticae et collatio*) como en su presentación (*dispositio textus*), no había hallado en el formato del libro impreso⁶. Ante nosotros se abre un nuevo campo de experi-

⁵ Algunos incluso hablan de modificar las iniciales *World Wide Web* ("telaraña mundial") en *World Wait Web* ("red en la que el mundo espera"). Sobre la Red e Internet, remitimos a Marcos Marín (1995: 36-55), en donde el lector interesado podrá encontrar valiosas referencias bibliográficas, que van más allá de las informaciones técnicas habituales.

⁶ Por sólo poner un ejemplo: la distinción que se ha establecido entre aparato crítico sintético y analítico, entre aquel en donde se ofrezcan sólo una selección de variantes y aquel que recoja todas de un modo sistemático, tiene poco sentido en el caso de trabajar con "hipertextos" que permiten multitud de enlaces e hipervínculos; el editor, de este modo, tiene a su alcance una serie de posibilidades de dar a conocer su trabajo científico, sin tener que limitar sus esfuerzos a causas tipográficas e incluso económicas.

mentación, un nuevo medio de transmisión con sus ventajas y con sus limitaciones; con sus innovadoras posibilidades científicas puestas a nuestro alcance y con todas aquellas que en estos momentos seguimos desaprovechando. Las hiperediciones, que Faulhaber (1991: 148) consideraba motor de posibles cambios en nuestro acercamiento a los textos⁷, se han convertido en una realidad (con hipervínculos casi infinitos a través de toda la Red), pero una realidad muy lejos de ser habitual a la hora de dar a conocer y de difundir y trabajar nuestros textos hispánicos⁸.

2. El primer aspecto que quisiéramos analizar, y que permitirá mejor comprender luego la situación de la difusión de los textos hispánicos en el entorno de la Red, es la tipología de las ediciones que se pueden consultar ahora, de un modo más habitual, en Internet⁹.

⁷ Con estas palabras acaba su artículo de 1991: "Of one thing I am sure: until we are actually able to work with hypereditions, we will not fully understand their implications, nor will we truly be able to see how they will change our profession –but change it hey will", que se ha convertido en una realidad después de los siete años que nos separan de su publicación.

⁸ Interés que sí se aprecia en el mundo anglosajón, el gran impulsador de este nuevo medio de transmisión, en donde los seminarios y congresos que se convocan para discutir sobre este asunto son numerosos; un ejemplo más: del 7 al 9 de septiembre de 1998 se ha celebrado en la Universidad de Edimburgo un seminario con el título "Literature, Philology and Computers"; uno de los temas de discusión se centra en "Computers and Philology: digital realisation of critical editions and the possibilities of the WWWeb", en donde se analizaron algunos de los proyectos más interesantes que se pueden consultar por Internet. Vid. el n.º 16 de la revista *Computers & Texts* de abril de 1998 (<http://info.ox.ac.uk/ctitext/publish/comtxt/ct16/philol.html>), sí como el resumen de la gran mayoría de las conferencias en:

<http://www.ed.ac.uk/~csit04/abstract.htm>.

⁹ De este modo, no nos detendremos en otras propuestas de modelos de edición experimentadas en los últimos años, pero que no se difunden en la Red, como la edición unificada de Francisco Marcos Marín. Para más detalles sobre las posibilidades metodológicas y prácticas de este modelo, véase Marcos Marín (1994: 365-442).

2.1. De la misma manera que en los primeros tiempos del libro incunable, e incluso hasta finales del siglo XV en las zonas más periféricas de Europa, el impreso imitaba al libro manuscrito, tanto en la distribución del texto como en el dibujo (en ocasiones manuscrito) de las letras iniciales o de las decoraciones en los márgenes, de esta manera en la Red encontramos textos que, digitalizados, se han publicado en formato papel o que se ofrecen con las mismas posibilidades que en este medio tradicional, sin hacerle partícipe de las posibilidades del hipertexto. ¿Sus ventajas? La mayor difusión de las ediciones y la capacidad de reutilizar estos materiales con programas adecuados. Esta modalidad es la que encontramos en la mayoría de las bibliotecas telemáticas, de las que hablaremos, siendo el modelo de edición más habitual para los textos hispánicos.

2.2. La **edición diplomática**. Como una variante de la anterior podemos situar las ediciones diplomáticas, que pueden ser ejemplificadas por el "Charrete Project" de la Universidad de Princeton¹⁰, que comenzó su andadura hacia 1990. En este caso se transcriben los ocho manuscritos conservados del siglo XIII del texto del siglo XII: *Le Chevalier de la Charrete* de Chrétien de Troyes¹¹, acompañados de reproducciones facsímiles de cada uno de ellos. A las transcripciones diplomáticas se le acompaña la edición crítica y la versión modernizada realizada por K.D. Uitti (Paris, Bordas, 1989), que no vendría a ser más que otro ejemplo de lo indicado en el párrafo anterior: una edición impresa que pasa –sin más modificaciones que la digitalización– al formato de la Red. Las ventajas de las ediciones diplomáticas en Internet, frente al formato tradicional en papel, se reducen a las posibilidades de acumulación de material: tanto el iconográfico como el textual, que sería impensable para casi todas las editoriales, aunque se trate de un

¹⁰ <http://www.princeton.edu/~lancelot/docs.html>

¹¹ Siguiendo las siglas establecidas por Alexandre Micha, *La tradition manuscrite des Romans de Chrétien de Troyes*, 2ª ed., Genève, Droz, 1966: A (Chantilly 472), C (BNationale de France: ms. Fr. 794), E (El Escorial: ms. M-III-21), F (BNationale de France: ms. Fr. 1450), G (Garrett de Princeton: ms. 125), I (Institut de Paris: ms. 6138), T (BNationale de France: ms. Fr. 12560), V (Biblioteca del Vaticano: ms. Reg. Lat. 1725).

texto no excesivamente extenso (7.100 versos). A pesar de los planteamientos teóricos que desean indicar la novedad de este tipo de acercamiento textual¹², lo cierto es que no existe un adelanto a la defensa de la “scribal version” que fue defendida por Bédier en los primeros decenios de la centuria y, apasionadamente, seguida en la práctica editorial francesa.

2.3. La **edición sinóptica integral**¹³, que tiene como finalidad la de ofrecer de una manera simultánea la transcripción (más paleográfica para el caso de estudios lingüísticos) de los testimonios conservados de un texto y que, como parece evidente, se presenta cercana al anterior modelo. Para ejemplificar esta posibilidad, hemos elegido la edición que Guy Jacquesson ha realizado de *Le chevalier de la Charrete (Lancelot)* de Chrétien de Troyes, dentro del “Centre d’Édition de Textes Electroniques” de la Universidad de Nantes (<http://palissy.humana.univ-nantes.fr/CETE/CETE.html>)¹⁴. Guy Jacquesson edita los ocho testimonios manuscritos conservados de la obra –citados anteriormente¹⁵–, que aparecen en la pantalla en dos ventanas, con la posi-

¹² Así se expresan sus promotores en la introducción al proyecto: “The Charrete Project has eliminated the need for a simple binarism of text vs. variant(s) –a requirement, it would appear, for modern printed edition. On the contrary, even in the case of so careful and poetically self-conscious an author as Chrétien de Troyes it seems that textually comprises ‘variant readings’”.

¹³ Para el ámbito hispánico, y en formato papel, *vid.* la *Summa de los nueve tiempos de los pleitos* de Jacobo de Junta, editada por Jean Roudil en París, 1986, así como debe consultarse la reseña a esta obra de Germán Orduna, “Un nuevo tipo de edición: «la edición sinóptica experimental»”, *Incipit*, 6 (1986), pp. 103-105.

¹⁴ Promovido por los investigadores Guy Jacquesson y Régis Quesada, tiene como objetivo la edición de textos raros, inéditos o agotados.

¹⁵ Siguiendo las siglas establecidas por Alexandre Micha, *La tradition manuscrite des Romans de Chrétien de Troyes*, 2ª ed., Genève, Droz, 1966: A (Chantilly 472), C (BNationale de France: ms. Fr. 794), E (El Escorial: ms. M-III-21), F (BNationale de France: ms. Fr. 1450), G (Garrett de Princeton: ms. J25), I (Institut de Paris: ms. 6138), T (BNationale de France: ms. Fr. 12560), V (Biblioteca del Vaticano: ms. Reg. Lat. 1725).

bilidad de ir comparándolos entre ellos gracias a un fácil sistema de búsquedas. Frente a una transcripción paleográfica de los mismos que, como se indica, dificultaría el acercamiento al texto particular documentado en cada testimonio (como la realizada en la Universidad de Princeton), Guy Jacquesson lleva a cabo una serie de intervenciones críticas: mantiene los signos de puntuación, así como las anotaciones numéricas que aparecen y las abreviaturas se desarrollan en mayúsculas (ya que se consideran interpretaciones), pero por otro lado, incorpora el apóstrofe y la acentuación, para facilitar la lectura de los textos, y del mismo modo, entre paréntesis se introducen las lecturas que se enmiendan por conjetura, y entre llaves [[]], aquellas lecturas del manuscrito que se consideran superfluas, pero que permiten caracterizar algunos de los usos de los copistas, como así sucede con el manuscrito conservado en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. A esta edición sinóptica de todos los testimonios conservados (por lo que se denomina integral) se le acompaña de una breve introducción en donde se indica el método de trabajo seguido, las normas de transcripción, una pequeña descripción de cada uno de los testimonios, un análisis de las otras ediciones de que ha sido objeto *Le chevalier de la charrete*, incluso de la edición diplomática antes indicada llevada a cabo en la Universidad de Princeton.

Como pone de manifiesto el propio editor, la colación de todos los testimonios conservados de un texto y su presentación de modo sinóptico atenta contra el modelo bédierista de editar el "mejor manuscrito", que en este caso concreto ha sido considerado la copia Guiot (la conservada en la BNationale de France: ms. Fr. 794): "considerar como principio que el 'mejor texto *material*' es el 'mejor texto' no va más allá... Pero considerar además que el 'mejor texto' es el más cercano al 'original', es considerar que un texto no puede ser nada más que 'perfecto', y que se 'degrada' enseguida. Si esta idea es ya discutible con textos contemporáneos, se vuelve francamente una posición anacrónica para un 'texto' que supuestamente se escribe al final del siglo XII y cuyas versiones conservadas se fechan a lo largo del siglo XIII". En cualquier caso, como ya se ha indicado para otras ediciones sinópticas, la labor que lleva a cabo el editor se ha quedado en una fase inicial de la crítica textual: la *collatio codicum*, obligándole al lector a realizar la *constitutio textus*, el análisis de la relación que existe entre los distintos

testimonios y la presentación de una "hipótesis de trabajo", de una lectura crítica que permita comprender su génesis. El hipertexto, de este modo, se ha convertido en una solución ideal para el problema tipográfico de la presentación sinóptica de "todos" los testimonios conservados de una obra... pero el resultado final hace del editor un nuevo copista, un "copista integral"¹⁶.

3. Como ya se ha indicado, la hiperedición abre nuevas posibilidades a la hora de enfrentar la edición crítica de una obra, es decir, la comprensión global de su génesis y transmisión. El editor no se encuentra, como sucede en la actualidad al difundir su trabajo en libros impresos, con ciertas limitaciones tanto tipográficas como editoriales; todo lo contrario, la hiperedición no sólo permite incorporar abundantes materiales (Faulhaber, 1991: 134), sino también de naturaleza muy diversa: desde las reproducciones facsímiles al sonido. Al margen de las herramientas específicas que se ofrecen en la Red al editor para trabajar con sus textos (programas de concordancias, glosarios, bases de datos¹⁷...), quisiéramos detenernos en cuatro propuestas que, por sus

¹⁶ Así termina el propio Guy Jacquesson sus "réflexions critiques sur les éditions": "Car après tout: peut-être ces textes n'ont-ils pas encore fini de 'travailler'? Et l'Internet est peut-être une nouvelle façon pour nous de redevenir, en quelque sorte, des 'copistes'?".

¹⁷ Especial mención para el campo hispánico merece el PHILOBIBLON coordinado desde la Universidad de Berkeley por Charles Faulhaber (<http://sunsite.berkeley.edu/PhiloBiblon/>), que se basa en el BOOST (*Bibliography of Old Spanish Texts*), en donde pueden consultarse tres bases de datos parciales: BETA (*Bibliografía Española de Textos Antiguos*), coordinada por Charles Faulhaber, Angela Moll Dexeus y Antonio Cortijo Ocaña; BITAGAP (*Bibliografía de Textos Antigos Galegos e Portugueses*), coordinada por Arthur L. F. Askins, Harvey L. Sharrer, Aida Fernanda Díaz y Martha E. Schaffer; y BITICA (*Bibliografía de Textos Catalans Antics*), coordinado por Vicenç Beltran y Gemma Avenoza. En la Red también puede consultarse una base de datos de las obras de Sor Juana de la Cruz (<http://www.dartmouth.edu/~library/infosys/dciswww/prod/literature%3A%20Sor%20Juana.html>), de la Universidad de Dartmouth, según la edición electrónica hecha a partir de la realizada por Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda (México, Fondo de Cultura Económica).

características, pueden servirnos de guías de las posibilidades que Internet ofrece para la edición de textos.

3.1. Ediciones electrónicas colectivas. Dentro del anteriormente citado "Centre d'Édition de Textes Electroniques" de la Universidad de Nantes, Guy Jacquesson propone la edición electrónica del ms. de la Bibliothèque Nationale de France: Fr. 19152, que recoge una colección de "fabliaux"¹⁸. Se ofrece en esta edición electrónica del texto diferentes acercamientos, que pueden ser comparados, como permite el trabajar con hipertextos: [1] facsímil, [2] transcripción paleográfica (con diferentes signos especiales que indican las intervenciones del editor), [3] y transcripción crítica (mejor que "modernizada", como se indica, que puede llevar a engaño). Estos tres elementos pueden consultarse de modo sinóptico siempre desde dos ventanas; en la parte inferior aparece una barra de menú que permite desplazarse por las páginas de los textos, y en la superior una nueva barra de menú, desde la que se puede acceder a una serie de páginas externas: [1] la página de notas, [2] un índice de nombres propios, y [3] un glosario de términos raros o específicos para el ms. Fr. 19512. Hasta aquí no nos hemos salido de las posibilidades de una hiperedición, pero lo novedoso de Internet es que posibilita una comunicación directa con el lector, de ahí ese "vers une édition collective?", de la que habla el editor: en las transcripciones se indica con el signo de la almohadilla (#) aquellos *loci critici*, palabras o lecturas no resueltas, con la intención de que los lectores puedan enviar al editor (a través del correo electrónico) sus lecturas, que serán incorporadas a un aparato crítico, indicando la referencia de su autor. "Pensamos que esta experiencia podría abrir nuevas expectativas y extremadamente interesantes constituyendo en realidad la primera edición colectiva en Internet"; idea del editor que compartimos, y que, de nuevo, viene a indicar cómo esa pretensión de la crítica textual contemporánea de crear ediciones críticas como "hipótesis de trabajo" y "ediciones-en-el-tiempo" puede convertirse en realidad. El hipertexto abre nuevas posibilidades en la difusión y el tratamiento de nuestros textos (antiguos y modernos); la Red permite

¹⁸ (<http://www.palissy.humana.univ-nantes.fr/CFTE/TXT/19152/ANX/-about.19152.html>).

así mismo la comunicación directa (y efectiva) entre el editor y el lector; circunstancia imposible hasta este momento.

3.2. Ediciones “interactivas”: Desde la Universidad de Duke, Miguel Garci-Gómez, con la colaboración de María C. Garci y el asesoramiento técnico de Erik J. Garci ofrece la edición interactiva, con texto, notas, bibliografía, concordancias y tesoro de “La Celestina o Tragicomedia de Calisto y Melibea” de Fernando de Rojas *et alii* (<http://www.duke.edu/web/cibertextos/>). La edición se ofrece dividida en cuatro cuadros, todos ellos relacionados entre sí, en donde se ofrecen las siguientes informaciones:

[1] CONTROL; su misión es la de facilitar el regreso al índice, y la de buscar la palabra que se desea.

[2] ÍNDICE, en donde se controlan las secciones de la edición; en este cuadro aparecerá el Vocabulario de *La Celestina*.

[3] Texto en la edición de Julio Cejador y Frauca, publicado en la editorial madrileña Espasa-Calpe en 1972, en la que se han introducido bastantes correcciones. Se han incorporado los 21 actos, con otros escritos previos y finales, bajo el epígrafe de ADENDA. En esta primera versión de la edición interactiva no se incluyen los argumentos. El texto del acto I (de modo sólo parcial) puede compararse (al marcar cada una de las intervenciones de los personajes) con [1] la reproducción facsímil de la edición burgalesa de 1499; [2] la reproducción facsímil de la valenciana de 1514; [3] la traducción inglesa de Mabbe y [4] la traducción francesa de Lavardin.

[4] Concordancias (realizadas con el programa WordCruncher), en donde se puede encontrar cualquier palabra de *La Celestina* en su contexto inmediato. Al final de cada frase concordada, se encuentra su localización en el texto tanto del acto como del número correspondiente de intervención de los personajes.

La edición interactiva de *La Celestina* aparece en su forma actual en preparación, ya que se anuncia que se incorporará el cotejo con las primeras ediciones de la obra así como las traducciones antiguas al italiano, inglés y francés. El carácter no lineal del hipertexto, permite incluir además las siguientes herramientas para trabajar con el texto:

- [1] Glosario (denominado "Tesoro"), ordenado alfabéticamente; desde donde se puede acceder a un "Fichero de campos ideológicos" y a otro de "grupos semánticos", que se encuentran estrechamente vinculados.
- [2] Refranes y locuciones, ya sea por orden por aparición o por campos y grupos semánticos. Cada refrán va acompañado de la referencia a su localización, con un enlace directo al texto.
- [3] Reproducción facsímil de ediciones antiguas. En estos momentos sólo se puede consultar los primeros folios del incunable burgalés de 1499 y la portada de la reedición valenciana de 1514.
- [4] Ilustraciones de los *Caprichos* de Goya de tema celestinesco.
- [5] Variantes (en construcción).
- [6] Ensayos de Miguel Garci Gómez sobre *La Celestina*.
- [7] Notas, que se han dividido en tres tipos: [a] cortas (marcadas por un puntito), [b] externas (marcadas por N), y [c] de carácter informativo (marcadas por el signo de interrogación). Aparecen indicadas en el texto crítico, y se pueden leer en el cuadro de la parte inferior.
- [8] Bibliografía (en preparación).

La denominada por su editor como "edición interactiva" de *La Celestina* vendría sólo a mostrar las posibilidades que las hiperediciones pueden ofrecer al editor moderno. Lamentablemente, en este caso, se han primado –como suele ser habitual también en muchas de nuestras colecciones de edición de textos en formato tradicional– los elementos externos frente al establecimiento de un modo riguroso de un texto, verdadera función de la crítica textual; las explicaciones deben venir motivadas por esta finalidad; la hermenéutica aparecerá después que hayamos establecido un texto fiable sobre el que poder trabajar.

3.3. Edición en forma de diccionario: Una de las posibilidades que ofrece el hipertexto es la que ha utilizado José Luis Canet para la edición de *Las mujeres ilustres* de Boccaccio (<http://parnaseo.uv.es/>), como texto del *LEMIR* (*Literatura Española Medieval y Renacentista*), de la que hablaremos más adelante. Se edita la versión impresa por Pablo Hurus en Zaragoza en 1494, que puede leerse mediante tres propues-

tas de lectura: [1] por capítulos, que vendría a mostrar una linealidad, [2] por el contenido de cada capítulo, organizado en un diccionario de mujeres, y [3] por los personajes que aparecen en cada capítulo, también presentados en forma de diccionario. La formación filológica del editor se muestra en el cuidado que pone en incluir la referencia completa del capítulo al final del mismo, concretando incluso el folio, y en los materiales iconográficos que ofrece del incunable: el grabado, si aparece, y las letras iniciales.

3.4. Desde el Departamento de Italiano de la Universidad de Edimburgo se presenta el proyecto *Variantes digitales* (DV), que tiene como finalidad la digitalización de variantes de autores contemporáneos, tanto italianos como españoles¹⁹.

La finalidad de este proyecto, como indican Fiorimonte y Babini (1998), se centra, más que en la edición, en la utilización de las posibilidades que ofrece el hipertexto para la enseñanza de una segunda lengua a partir del análisis y la comparación de diferentes versiones de una misma obra. Así se expresan sus promotores: "Los productos literarios son normalmente presentados al estudiante en su forma final, por ejemplo, novelas, cuentos, ensayos, poesías, etc. Los estudiantes no tienen la oportunidad de observar cómo los autores contemporáneos trabajan. Se asume frecuentemente que los escritores, poseídos por una especie de iluminación romántica, producen de modo instantáneo y perfectamente pulidos y acabados sus escritos. Este experimento muestra, por el contrario, que un texto es una fuente fluida y dinámica, un proceso jamás terminado de palabras que se balancean y cambian hasta llegar –eventualmente, pero no necesariamente– hasta el producto ‘final’: el texto como leemos en su forma impresa". Aunque se basa en unos principios teóricos que no compartimos (ya que atenta contra la ‘última voluntad del autor’), el proyecto puede resultar muy útil a la hora de analizar uno de los aspectos más desatendidos por la crítica textual: las variantes de autor. En el artículo citado, se muestra un caso concreto: el cuento *Orient-Express* de Francesca Sanvitale, que aparece ahora publicado en el libro *Separazioni* (Einaudi,

¹⁹ http://www.ed.ac.uk/~esit04/ver_esp.html

1997), del que se analizan ocho variantes redaccionales, cotejando pasajes de alrededor de treinta líneas (para facilitar la comparación) siguiendo tres criterios: [1] un análisis lingüístico (en donde se aprecia cómo el autor va ampliando el número de verbos, mientras reduce los adjetivos, manteniendo el mismo número de sustantivos y sin incorporar nunca ningún adverbio), [2] un análisis de su estilo y de las técnicas narrativas (en donde se aprecia cómo en cada versión se potencia un estilo cada vez más evocativo), y por último [3] se propone al estudiante "la adición" de nuevas variantes personales.

El proyecto "Variantes Digitales", al margen de que en su concepción actual se aleje en parte a la metodología de la crítica textual, puede ser un buen punto de partida para poder analizar, de un modo sistemático, el proceso de escritura de nuestros textos antiguos; ese complejo mundo de la génesis que en tantos casos hemos desatendido por no contar con las herramientas necesarias y pertinentes para poder estudiarlo.

4. La propia capacidad de relación que ofrece la Red ha posibilitado, al margen de los tipos de edición que en ella pueden encontrarse, la idea de un espacio en donde se puede acumular —de un modo que podríamos caracterizar como infinito— nuestra cultura, nuestros textos. La Red como una inmensa biblioteca, en donde se organizan los diferentes textos que se pueden encontrar en ellos: las llamadas "bibliotecas telemáticas"²⁰. Son tantos los proyectos concretos que se

²⁰ En los márgenes de nuestro análisis, por falta de espacio, hemos de dejar los centros de edición, verdaderos proyectos que no sólo sistematizan los textos que se encuentran en la Red, sino que potencian la creación de nuevos textos electrónicos, siguiendo unos criterios específicos. Como ejemplo de estos centros, al margen de algunos que hemos comentado y comentaremos, podemos citar: "The electronic text center" de la Universidad de Virginia desde 1992 (<http://etext.lib.virginia.edu/>), que recoge unos 2.000 textos en doce lenguas, con más de 10.000 imágenes (grabados, manuscritos, páginas de periódicos...); o el "Centre for Textual Studies" desde 1990 (<http://info.ox.ac.uk/ctitext/intro.html>), que edita además la revista *Computers & Texts*. En este campo, resulta de una valiosa utilidad el "Center for the Study of Digital Libraries" (CSDL), fundado en 1995 por The Texas A&M University System Board of Regents, cuya información puede encontrarse en la siguiente dirección electrónica: <http://www.csdl.tamu.edu/csdl/center/center.html>.

pueden consultar en Internet que nos limitaremos a indicar sólo tres, que sirven de ejemplificación de otros tantos que se encuentran en la Red²¹.

²¹ Sólo algunos ejemplos más: proyecto "Runenberg" (<http://www.lysator.liu.se/runenberg/>) (textos escandinavos); el Proyecto Verical (<http://www.ipn.pt/literatura>) que se ha constituido ya en la página de literatura portuguesa más completa; el proyecto "American and French Research on the Treasury of the French Language" (ARTFL) de la Universidad de Chicago (<http://humanities.uchicago.edu/ARTFL/ARTFL.html>) (textos franceses), del que puede consultarse McLean et alii (1987); "On-line Reference Book for Medieval Studies" editado por Carolyn Schriber de la Universidad de Rhodes (<http://orb.rhodes.edu/libindex.html>); "The WWW Virtual Library" de la Universidad de Stanford (<http://vlib.stanford.edu/Overview.html>); la "Library Electronic Text Resource Service" (LETRS) de la Universidad de Indiana (<http://www.indiana.edu/~lets/>); "The Language Learning Laboratory's Electronic Text Archive" (<http://lang.uiuc.edu/LLL/etexts/>); "Western European Specialist Section (WESS), especialmente su "Iberian Language and Literature Web" (<http://www.library.yale.edu/wess/iberianlanglit.html>); "The Complete Works of William Shakespeare", realizada por Jeremy Hylton (<http://the-tech.mit.edu/Shakespeare/works.html>); la "Antologia (frammentaria) della Letteratura Italiana" (<http://www.crs.it/HTML/Literature.html>), realizada por Riccardo Scaneti del CRS4; algunos de los textos proceden del "Proyecto Manuzio", que comentaremos luego; la "Bibliotheca Classica Selecta" de la Université de Louvain (<http://www.fusl.ac.be/Files/General/BCS/Bib.html>), en donde se puede acceder a numerosas "bibliotecas telemáticas" parciales, todas ellas vinculadas a la cultura clásica: "Perseus (Greek and Roman)", "The Latin Library", "The Libellus Projects", "Bibliotheca Latina", "Ius Romanum", "Titus", "Les collections du Prof J. O'Donnell", "Virgile", "Homère", "Pline l'Ancien", y "Pline le Jeune". Sin duda, la gran labor editorial que durante el final del siglo pasado y este siglo se ha hecho en el campo de la literatura clásica explica la riqueza de las "bibliotecas telemáticas" que sobre esta materia se encuentra en Internet; sólo hay que abrir alguno de los proyectos antes mencionados para comprobarlo, como por ejemplo la "Bibliotheca latina" (<http://polyglot.lss.wisc.edu/classics/biblio.htm>), en donde se distribuyen los textos en los siguientes apartados: "Latinorum operum congeries", "Litterae humaniores singulae", "Flores mediaevales singuli", "Textus neolatini", "textus ecclesiastici", "Auxilia linguae", "Alii fontes qui res latine compositas produciunt", "Fora latina" y "Tituli huius aetatis".

4.1 Project Gutenberg (<http://sailor.gutenberg.org>). Desde 1971, Michael Hart trabaja en uno de los primeros proyectos de acumulación del saber en la Red: el Proyecto Gutenberg, cuya filosofía –en parte la de tantos otros proyectos aquí comentados– se concreta en “ofrecer información, libros y otros materiales disponibles para un público general en formato que un vasto número de ordenadores, programas y personas puedan fácilmente leer, usar, citar y buscar”; siempre, eso sí, limitados al mundo cultural anglosajón. Se proyecta que para el 31 de diciembre del 2001 se puedan ofrecer 10.000 textos electrónicos. En un índice inicial se pueden consultar los títulos que se han ido incorporando cada año desde 1990. La “biblioteca” del Proyecto Gutenberg almacena tres tipos de textos, tal y como se describe en su introducción:

- [1] *Literatura ligera* [Light Literature]: como “Peter Pan”, las “Fábulas” de Esopo.
- [2] *Literatura dura* [Heavy Literature]: como la Biblia, las obras de Shakespeare, el “Paraíso perdido” de Milton...
- [3] *Referencias* [“References”]: como almanaques, enciclopedias, diccionarios...

Para llevar a cabo este proyecto que se basa en la acumulación del mayor número de textos posibles, de distintas lenguas, culturas y épocas sin una programación previa, se cuenta con un grupo de “voluntarios”, que pueden enviar sus textos, siguiendo una normas que tienen la finalidad de hacer posible que los textos electrónicos del proyecto puedan ser fácilmente manipulados por los software más habituales. De este modo, el Proyecto Gutenberg –como tantos otros de semejantes características que pueden consultarse en la Red– se basa en una filosofía cuantitativa, en donde el número de bites se superpone a la calidad de los textos que se ofrecen. No se concreta en ningún momento el modelo de edición que se quiere ofrecer o los conocimientos científicos mínimos que todo voluntario debe poseer para poder entrar a formar parte del mismo; todo el esfuerzo se concreta en llegar en el plazo fijado a la mágica cifra de los 10.000 textos, sin considerar que el ofrecer textos de tan variada procedencia y calidad, como los que se albergan en el Proyecto Gutenberg, repercute negativa-

mente en la utilización científica que se puede hacer de ellos. De este modo, proyectos como el Gutenberg vienen a establecer una separación –más abismal en el caso de textos antiguos- entre difusión y estudio e investigación, entre hacer accesible una serie de textos en formato electrónico (y, por tanto, preparados para una posterior manipulación) a un número cada vez más numeroso de lectores y el permitir su estudio y análisis científico desde las nuevas herramientas que la informática y las posibilidades del hipertexto ofrecen. En cualquier caso, la experiencia de los últimos años permite pensar en proyectos en donde ambos elementos (difusión y estudio) formen parte de una misma filosofía; en donde hacer cada vez más accesibles un número mayor de textos electrónicos no tenga que estar enfrentado a la necesidad de plantearse la calidad de los mismos como requisito esencial para su difusión.

4.2. El proyecto *Alexandria* (<http://alexandria.e-text.it/>).

Alexandria ha nacido con la finalidad de la “fundación de una biblioteca telemática gratuita abierta a obras de todo el mundo, en cualquier lengua”. Coordinado por Giampolo G. Rugo y realizado a partir de la experiencia que han ido acumulando los responsables de la asociación cultural italiana Liber Liber, “*Alexandria*” viene a consolidar una de las posibilidades que a la edición se abre en Internet: la de englobar en un mismo proyecto diversos materiales de muy diferente procedencia, en donde, al mismo tiempo que se hace más accesible el disperso material que existe en la Red, se potencian las relaciones entre diferentes investigadores y la creación de nuevos proyectos (parciales) con el objetivo final de pasar a formar parte de uno general²².

²² En la actualidad se han adscrito a “*Alexandria*” los siguientes proyectos nacionales o temáticos: [1] DuroDocs: Primary Historical Documents from Western Europe, (<http://www.lib.byu.edu/~rdh/eurodocs/>): U.S.A. La Modern Language Association Documentation Style for Citing Sources from the Word Wide Web ofrece transcripciones, facsímiles y traducciones de documentos, antiguos y contemporáneos, de Andorra, Austria, Bélgica,

Los proyectos de bibliotecas telemáticas gratuitas y con pretensiones de acumulación global del saber son hoy en día una realidad en la Red: verdaderas bibliotecas en donde texto e imagen pueden compaginarse para hacer más accesibles nuestros libros, los conocidos y los inéditos. Bibliotecas que tienden hacia el "laberinto", hacia la creación de un centro del saber, accesible a todos, desde cualquier época, desde cualquier lengua, desde cualquier lugar... pero en su carácter universal, en su deseo de almacenar y ordenar el mayor número de textos posibles, en su pretensión de romper cualquier límite cuantitativo se encuentra su talón de Aquiles: la disparidad del origen de los textos no asegura su calidad; en otras palabras, se ha de tender hacia la "biblioteca universal" pero no sólo desde la acumulación del saber sino también desde la calidad de los materiales que se almacenan, que se organizan, que se difunden. Para consumir estos proyectos es necesario contar con un gran número de colaboradores, normalmente voluntarios (como veíamos con el Project Gutenberg), pero también es cierto que todos ellos deben basar su trabajo y su contribución, su participación en el proyecto siguiendo unos mínimos de calidad que no invalide el trabajo científico final, los resultados que se quieren ofrecer tanto a lectores como a investigadores. Detengámonos en el ejemplo que ofrece uno de los proyectos adscritos a "Alexandria": los textos artúricos que aparecen en el "The Camelot Project". Los textos medievales proceden de "Teams Middle English Texts²³", creado como consorcio para la enseñanza y difusión de la Edad Media. Los textos, como su-

Dinamarca, Finlandia, Francia, Alemania, Grecia, Irlanda, Italia, Luxemburgo, Mónaco, Noruega, Portugal, España, Suiza, Suecia, Gran Bretaña y el Vaticano.

[2] Hungarian Electronic Library (<http://www.mek.iif.hu>): Hungría. La "Biblioteca electrónica húngara", nacida en 1994 tiene como finalidad ofrecer en la Red, de modo gratuito, los textos de la literatura húngara.

[3] LiberLiber (<http://www.liberliber.it>): Italia; con su proyecto "Manuzio", del que hablaremos más adelante. [4] The Camelot Project (<http://www.lib.rochester.edu/camelot/cphome.stm>): U.S.A. La University of Rochester, realizada desde The Robbins Library, ofrece tanto textos artúricos como imágenes, bibliografía y diversa información relacionada con el mundo del rey Arturo y demás caballeros de la Tabla Redonda.

²³ <http://www.lib.rochester.edu/camelot/teams/tmsmenu.htm>

cede con *Lancelot of the Laik*, aparecen encabezados por unas indicaciones bibliográficas: editor (Alan Lupack) y edición original (Kalama-zoo, Michigan, Western Michigan University for TEAMS, 1994); mientras que esto no sucede con el resto de textos de los siglos XIX y XX, que aparecen sin ninguna indicación ni del editor ni de qué edición han sido sacados²⁴, siendo los más abundantes.

De este modo, al interior de un mismo proyecto parcial se documenta una estratificación de fuentes, no siempre identificables y de comparable calidad científica, que se multiplica cuando pasa a formar parte de proyectos más ambiciosos y generales. El ansia de acumulación y el embrujo de los números y las cantidades han llevado a las bibliotecas telemáticas a desatender uno de sus posibles objetivos y finalidades: la selección de los textos que se editan, que se difunden en Internet y que adquieren un estatus, en cierto modo, canónico precisamente por formar parte de estos ambiciosos proyectos. La selección y la calidad, en contra de lo que algunos opinan haciendo malabarismos de demagogia, no atenta contra la libertad (entre comillas) que ofrece la Red. Todo lo contrario: calidad y selección pueden convertirse en filtros democráticos de la enorme cantidad de información con la que contamos hoy, que supera toda capacidad de asimilación del saber.

4.3. ABU: La Bibliothèque Universelle (<http://cedric.cnam.fr/ABU>). Realizada por la Association des Bibliophiles Universels, en enero de 1998 consta de 208 textos de 71 autores.

En contra de lo que su título pudiera hacer pensar, sólo se recogen textos franceses de cualquier época. Frente a los proyectos anteriores, en esta biblioteca telemática sólo se recogen textos realizados por los propios miembros de la Asociación (procedentes de Bélgica, Canadá, Estados Unidos, Francia, Portugal y Suiza), siguiendo unas precisas normas, de fácil conversión al formato HTML. Junto a la edición de cada uno de los textos (con una ficha con datos bibliográficos, en espe-

²⁴ No así con las imágenes, por ejemplo, en el caso de las Courts of the Queens of Avalon, se indica cómo estas proceden de la edición original: The Queens of Avalon por William Byron Forbush, 4ª ed. Boston, The Knights of King Arthur, 1925.

cial quién ha llevado a cabo la edición y el envío a la Biblioteca Universal), se acompaña de una serie de herramientas: [1] concordancias, [2] índice de frecuencias y [3] un sistema de transferencia de los archivos, ya sea en formato HTML, en las normas de ABU o sin formato que, como se indica, resulta muy útil para el tratamiento de análisis de textos. Como indicábamos con anterioridad, el binomio calidad y cantidad, enfrentados en los proyectos más pioneros, está llamado a constituir las dos caras de los últimos que se han impuesto en la Red.

5. Por otro lado, no es extraño ni tampoco fruto del azar que desde Italia se estén llevando a cabo en los últimos años los proyectos más interesantes tanto de edición como de recopilación y almacenamiento del material que se encuentra en la Red. A nadie debe llamar la atención que la comunidad científica que lleva más de un siglo matizando y consolidando el método de la edición de textos (lo que se denomina desde Gianfranco Contini como *neolachmannismo*) es la que ofrezca los proyectos más completos (siempre delimitados en nuestro análisis al campo de la edición de los textos medievales y de la Edad Moderna), dándole el papel protagonista a la calidad, al análisis antes que a la mera cantidad. La filosofía que está en el origen de estos proyectos no difiere mucho de los anteriormente analizados y de aquellos que veremos al hablar del caso específico hispánico; pero no así los resultados: la calidad de las ediciones que normalmente se llevan a cabo en suelo italiano permite la utilización de un material previo -igualmente heterogéneo como el anteriormente criticado-, pero, dado que en su mayoría siguen los planteamientos ecdóticos establecidos por la Nueva Filología, en su conjunto reflejan y ofrecen una homogeneidad suficiente que les ha convertido en un medio básico (y esencial) de la difusión de la literatura italiana (y las traducciones) de cualquier época. Se cumple, de este modo, el objetivo esencial de almacenamiento y difusión, propio de toda biblioteca telemática, pero haciendo hincapié en la calidad de los textos que se ofrecen, lo que le convierte en una herramienta más que se pone en manos del investigador, con las posibilidades de un uso mucho más rápido y completo, en algunos casos, que el soporte habitual en papel permite.

Nos limitaremos a dos ejemplos (al margen de algún otro que analizaremos en el caso de los proyectos internacionales que tienen en

cuenta el español), que pueden servir de modelo a otros proyectos que puedan idearse para los textos hispánicos.

5.1. El *Progetto Manuzio* (<http://z.atlink.it/library/liberliber/>)

La asociación cultural italiana Liber Liber, constituida en 1994, aunque venía trabajando desde 1993, ha puesto en marcha, con el apoyo de la Universidad de Milán numerosos proyectos en Internet (en apoyo incluso del anteriormente citado de "Alexandria"), entre los que queremos destacar ahora el *Progetto Manuzio* que tiene la finalidad, como indican sus propios promotores, de crear una biblioteca de textos electrónicos italianos, accesible de modo gratuito desde Internet o en CDRom²⁵. Como en el caso del proyecto Gutenberg (uno de los pioneros en este campo, como hemos señalado), la mayor parte de los textos proceden del trabajo que han ofrecido, de un modo gratuito y voluntario, numerosas personas, la mayoría estudiantes o investigadores de departamentos de italiano. El "Progetto Manuzio", de este modo, cumple los dos requisitos que habíamos establecido de difusión y estudio: por un lado, se pretende disponer en la Red de "toda" la literatura italiana, desde los orígenes hasta la actual²⁶, para hacerla accesible tanto a los centros de enseñanza italianos (institutos y departamentos universitarios), como a aquellos que se ubican en el extranjero; tanto a aquellas personas que desean aprender la lengua italiana como a los italianistas que se dedican a la investigación de su cultura;

²⁵ Para conseguir sus objetivos ("avvicinare la cultura umanistica e quella scientifica, favorendo l'utilizzazione consapevole delle tecnologie informatiche in campo umanistico") Liber Liber publica la revista electrónica "Spolia" (<http://spolia.e-text.it/>), dedicada a ofrecer informaciones, estudios e investigaciones sobre la Edad Media. Para el caso hispánico son muy interesantes las secciones de lenguas románicas, en donde la sección de español está coordinada por Inés Ravanini.

²⁶ De esta manera, se llevan a cabo convenios con las editoriales para que cedan los derechos de reproducción en la Red de sus textos impresos, como sucede con Laterza que ha permitido la distribución electrónica de La crisis italiana de Paolo Sylos Labini, al mismo tiempo de su puesta a la venta en librerías.

y por otro, se garantiza que los textos que se ofrecen son “filológicamente correctos”, porque proceden (al margen de la calidad que la crítica textual ha alcanzado en Italia, como se muestra en la importancia que se le concede en todos los planes de estudios del liceo y de la Universidad) de personas vinculadas a los centros universitarios, desde donde se controla científicamente su trabajo; ya sea el de digitalizar ediciones ya realizadas y difundidas en formato papel, como aquellas otras que se ofrecen inéditas para su difusión dentro del proyecto. Para cumplir con este requisito de calidad, se ofrece al inicio de cada texto una ficha con la información básica de la versión HTML. Veamos un ejemplo: la edición de la *Vita nuova* de Dante.

En primer lugar, nos encontramos de cada texto: [1] una pequeña introducción y [2] los formatos que se ofrecen al lector, tal y como se aprecia en la siguiente imagen:

Vita nuova

Viene considerata la prima opera certa di Dante (1292-93), è composta di rime (25 sonetti, 4 canzoni, 1 ballata, 1 stanza di canzone) e di capitoli in prosa poetica, cui è affidata la duplice funzione di svolgere l'itinerario autobiografico da cui nascono i versi e di commentarli retoricamente. Al centro della vicenda è l'esperienza d'amore idealizzata del poeta per Beatrice, dai primi incontri con lei si snoda l'intimo memoriale, dapprima profano e “cortese”, poi sempre più agiografico, finché la morte di Beatrice non trasforma l'amore del poeta in mito cristiano, in Amore assoluto e mezzo di elevazione a Cristo.

On-line (formato HTML)

Edizione della G. Barbera del 1965. Formato solo testo + ZIP (dimensione: 42 Kb)

Edizione della Bemporad del 1932. Formato solo testo + ZIP (dimensione: 42 Kb)

Formato HTML + ZIP (dimensione: 52 Kb)

Formato RTF + ZIP (dimensione: 0 Kb)

En este caso concreto, contamos con el texto electrónico de la edición de G. Barbera de todas las obras de Dante, fechada en Florencia en 1965, tanto en formato HTML como en "Formato sólo texto + ZIP"; mientras que en este último, también se ofrece la edición de Bemporad de 1932. En cuando a la versión HTML, se acompaña de una ficha, como ya se ha indicado, en donde se especifica la procedencia del texto (edición de G. Barbera), la fecha de realización de la edición electrónica (14 de mayo de 1995), el índice de fiabilidad: [1] primeras ediciones, [2] fiabilidad media (edición normal), [3] fiabilidad óptima (edición crítica), [4] texto codificado en SGML (en este caso, 1), la(s) persona(s) que han realizado la edición electrónica (Giampalo G. Rugo), así como aquella(s) persona(s) que haya(n) colaborado en su realización (Luca Tringali).

De este modo, el "Progetto Manuzio" no sólo se presenta como un modelo a seguir para hacer posible que podamos disponer en la Red del corpus completo de las literaturas hispánicas, sino también de cómo este objetivo de acumulación, sistematización y difusión debe ir acompañado de una base filológica que preserve la calidad científica del mismo.

5.2. Duecento: la poesía italiana delle origini a Dante

(<http://www.silab.it/frox/200/tit.htm>). Sin duda nos encontramos ante uno de los proyectos más ambiciosos (y que consiguen de manera mejor cumplir sus objetivos filológicos) que actualmente se pueden consultar en la Red. El proyecto "Duecento" es un archivo que recoge textos de la poesía italiana antigua, del período de los orígenes hasta Dante, y que se ofrece tanto en Internet como en disquetes²⁷: son algo más de doscientos autores, con un total de 2.400 obras, 85.000 versos, 350.000 palabras y más de tres millones de caracteres. En contra de lo que en un principio podría pensarse, Francesco Bonomi ("program-

²⁷ La versión Windows se distribuye en cuatro disquetes 3½ de alta densidad, acompañado de un programa para poder realizar búsquedas en el corpus. El precio es de 40.000 liras para uso privado y 150.000 liras, para uso colectivo. Se pueden adquirir los disquetes directamente desde Internet: (<http://www.silab.it/frox/200/offintro.htm>).

matore appassionato della poesia del Duecento", como él mismo se define) no se limita a reproducir los textos e introducciones de la impresionante obra dirigida por Gianfranco Contini con el mismo título e idéntico espacio temporal -que le sirve, por otra parte, de base-, sino que la modifica teniendo en cuenta tres criterios: [1] sustituyendo aquellos textos de los que existen ediciones mejores más recientes, [2] enriqueciendo las partes no completas, y [3] incorporando algunas secciones especialmente descuidadas.

Los textos que se ofrecen se dividen en "Escuelas poéticas", tal y como la historiografía de la literatura italiana ha establecido: [1] "Le origini", [2] "La scuola siciliana", [3] "Poesia cortese", [4] "Poesia didáctica", [5] "Poesia comico-realística", [6] "Poesia popolareggiante", [7] "Poesia religiosa", [8] "Gli stilnovisti" y [9] "Dante Alighieri", de las se ofrece además una "Antología della critica", en donde se reproducen algunas de las ideas que aparecen en los manuales más conocidos y utilizados para la enseñanza de la literatura italiana. Centrémonos en un ejemplo, con la intención de comprobar la calidad y exhaustividad con que está realizado este "archivo digital": la poesía de Cecco Angiolieri, poeta sienés contemporáneo del entonces stilnovista Dante, de quien se ofrece el corpus completo de sus sonetos, según la edición reciente de Antonio Lanza, *Le Rime*, publicada en Roma, Archivio Izzi, 1990. En cada uno de los textos se indica tanto la "Bibliografía" (normalmente la procedencia de la edición) como se permite acceder al resto de las obras del autor:

Cecco Angiolieri, *Oimè d' Amor, che m'è duce sì reo*



Bibliografía



Altre opere

Oimè d' Amor, che m'è duce sì reo,
oimè, che non potrebbe peggiorare!
oimè, perché m'avvène, signor Deo?

oimè, ch’i’ amo quanto se pò amare,
 oimè, colei che strugge lo cor meo!
 oimè, che non mi val mercé chiamare!
 oimè, il su’ cor com’è tanto giudeo,
 oimè, che udir non mi vol ricordare?
 Oimè, quel punto maladetto sia,
 oimè, ch’eo vidi lei cotanto bella,
 oimè, che eo n’ho pur malinconia!
 Oimè, che par una rosa novella,
 oimè, il su’ viso: dunque villania,
 oimè, cotanta come corre en ella?

Pero *Duecento*, como indica Francesco Bonomi, no es un hipertexto (una biblioteca telemática, por tanto), un estudio crítico ni un instrumento para la lectura de los textos; *Duecento* es una herramienta de investigación²⁸, por lo que se ofrece un sistema de búsqueda de lemas, palabras y expresiones a través del corpus completo con una presentación muy práctica de los resultados, lo que permite su mejor aprovechamiento, ya que se ofrecen: [1] el verso en donde aparece la palabra o expresión en su contexto (cifrado en dos versos anteriores y otros dos posteriores), [2] la posibilidad de acceder a la composición poética completa, [3] la capacidad de acceder al índice de otras obras del mismo autor y [4] las referencias bibliográficas de la obra en cuestión, como se observa en la siguiente imagen, en donde se han buscado las concordancias de “oimè”, que aparecía en el soneto de Cecco Angolieri, con el resultado final de 47 documentaciones, del que hemos elegido un poema de Iacopo da Todi como ejemplificación de las posibilidades de uso de este proyecto:

²⁸ Incluso en “Note (a)critiche” indica: “Questa non è un’edizione, e neppure un libro da leggere: è uno strumento di ricerca. Come edizione, sarebbe una pessima edizione, ma come strumento di ricerca funziona e permette di effettuare ricerche completamente impensabili con metodi convenzionali”.

Iacopone da Todì, *Que farai, morte mia, - che perderai la vita?*, v.15**Bibliografía****Tutto il testo****Altre opere**

elato me pare - cotal exercire,
 non può pervenire - a lo infinito stato.
Oimè! - ed io per te vo te fugendo,
 parlando tazo, - lassando allazo,
 dentro a la pelle - sta lo encreato.

6. Hace unos años, la profesora Blanca Perriñán (1995) al hacer un balance de los estudios hispánicos en las últimas décadas terminaba con una (triste y matizada) conclusión: la crítica literaria en España podía caracterizarse como un "vuoto". A una misma conclusión llegamos al analizar la presencia de la literatura española en la Red, al margen de algunos proyectos muy meritorios y con grandes pretensiones, que son los que hemos comentado y comentaremos en las siguientes páginas, sin intención (que resultaría imposible en el caso de Internet) de ser exhaustivo. Somos conscientes del carácter efímero de los datos aquí aportados (por su fácil capacidad de modificación), pero, como ya indicábamos al inicio, nuestro análisis nace de unos objetivos muy modestos: fijar una imagen (personal y particular, en cualquier caso) de la situación de un momento determinado, sin pretender que sea la única ni mucho menos la que se desea para el futuro. Todo lo contrario.

Frente a los proyectos anteriormente analizados, y lo que su-

cede en otros países como Francia, Gran Bretaña o Estados Unidos²⁹, no contamos actualmente en el ámbito del español con proyectos similares que tiendan hacia la acumulación –y sistematización– de toda nuestra literatura. Existen, eso sí, proyectos temáticos y parciales, con unas características peculiares y con unas posibilidades de un uso científico en ocasiones muy criticable. Al análisis de algunos de ellos dedicaremos ahora nuestra atención.

6.1. Textos hispánicos, procedentes de varios proyectos temáticos y parciales, los encontramos en algunas bibliotecas temáticas con una pretensión de abarcar todas las épocas y todas las lenguas, como puede comprobarse –por sólo poner un ejemplo– en “Logos”³⁰. La “Wordtheque Logos” recoge textos de 48 lenguas, con un total en la actualidad de 258.457.265 palabras, lo que le convierte en una de las “bibliotecas telemáticas” más amplias que pueden consultarse en la Red. Pero “Logos”, como vendría también a ser el proyecto “Alexandria” es una “biblioteca” que alberga, de un modo ordenado alfabéticamente, textos que se encuentran en diferentes Webs de la Red. Así no extraña que en su mayoría sean textos ingleses (1767), alemanes (574), franceses (459) e italianos (314), aunque también encontramos que los hispánicos ocupan un lugar predominante: españoles (419), catalanes (28) y gallegos (7). En cualquier caso, y al margen de la comodidad que supone el tener recogidos en un mismo sitio la mayor parte de los textos hispánicos que se encuentran dispersados en la Red, lo cierto es que la disparidad de orígenes y de los principios editoriales en que se basan hace imposible la utilización completa de este corpus con fines filológicos.

6.1. Al margen de algunos programas para el tratamiento filológico de textos y de bases de datos que se han realizado para los tex-

²⁹ Poner ejemplos de otros proyectos de otros países: pueden proceder de ALEXANDRIA. “Textes du Moyen-Age”, editados por Guy Jacquesson, del Centre d’Edition de Textes Electroniques (<http://palissy.humana.univ-nantes.fr/CETE/ANX/MA/Matitre.html>).

³⁰ <http://www.logos.it/literature/literaturcesa.html>

tos hispánicos³¹, y en los que no podremos aquí detenernos, queremos hacer mención a tres proyectos que tienen como objeto textos hispánicos, y que vendrían a ejemplificar tres posibilidades que en estos momentos se están ofreciendo en la Red.

6.2.1. Desde la Texas A&M University, Eduardo Urbina y Richard Furuta ofrecen el *Proyecto Cervantes 2001*³², con tres objetivos básicos: [1] publicar el *Anuario bibliográfico cervantino* en papel y en la Internet la *Cervantes International Bibliography Online*, [2] publicar ediciones electrónicas de la obra completa de Cervantes, con herramientas de búsquedas múltiples incorporadas y [3] crear un archivo digital de imágenes fotográficas sobre la época y las obras de Cervantes. Las ediciones que se ofrecen vendrían a ejemplificar el primer modelo de edición del que hemos hablado (§ 2.1.). En la actualidad pueden consultarse la edición de *El Quijote* que Rudolph Schevill y Adolfo Bonilla publicaron en las Gráficas Reunidas en Madrid entre 1914 y 1944, con un sistema de búsquedas, y la edición de las obras completas de Cervantes publicadas por Florencio Sevilla y Antonio Rey en el Centro de Estudios Cervantinos de Alcalá de Henares, la traducción al inglés de *El Quijote* de Ormsby y una reproducción de la *editio princeps* de 1605. La finalidad del proyecto *Cervantes 2001*, como indican sus promotores, se basa en la preparación de una biblioteca digital de la obra completa de Cervantes en varias versiones (*princeps*, crítica, modernizada, traducida), relacionadas mediante diversos enlaces que permiten su análisis desde diversos niveles.

6.2.2. La "Association for Hispanic Classical Theater" ofrece el

³¹ Estamos pensando en el programa UNITE, "que, en su última versión permite un completo tratamiento interactivo y realiza una recensio con una collatio simultánea de hasta diez versiones diferentes de un texto" (Marcos Marín, 1994: 423), y en el anteriormente citado ADMYTE, para los que remitimos a Marcos Marín (1994 y 1995).

³² <http://www.csdl.tamu.edu/cervantes/spanish/titlepage.html>

Proyecto COMEDIA³³, en donde, junto a una lista de discusión, un catálogo de videos y una base de datos, ofrece una impresionante colección de obras de teatro de los Siglos de Oro, en español e inglés que en la actualidad suman 146 textos completos de 22 autores diferentes. Frente al proyecto anterior, nos encontramos ante una verdadera biblioteca telemática (en este caso reducida a un tema en concreto), en donde se prima tanto la cantidad (ofrecer en la Red para uso gratuito de investigadores y profesores de cursos de literatura el corpus completo de las "comedias" de los siglos XVI y XVII), como la calidad, ya que las ediciones han sido preparadas por especialistas en el campo de los estudios del Siglo de Oro español. En cualquier caso, las ediciones no hacen uso de las posibilidades del hipertexto, ya que se limitan a ofrecer las transcripciones de los mismos, siguiendo o sus fuentes manuscritas o sus ediciones antiguas, sin ser acompañado de ningún soporte crítico ni iconográfico. La mayoría de los textos que se ofrecen han sido preparados *ad hoc* para ser incorporados a este "sitio", como sucede con *Los baños de Argel* de Miguel de Cervantes, que ha editado Vern. G. Williamsen en 1997, siguiendo la *editio princeps* (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1615). La homogeneidad en los criterios de edición así como el hecho de que se trate de ediciones, en la mayoría de los casos, originales y que permiten la consulta de textos o inéditos o de difícil localización pueden verse como los grandes aciertos de este proyecto; ¿sus limitaciones? el uso que hacen de la Red como un medio de transmisión siguiendo las estrecheces a que nos tiene acostumbrado el formato tradicional en papel.

6.2.3. En tercer lugar, aunque no se trata realmente de un proyecto vinculado a la Red, sino que ha nacido con anterioridad, queremos detenernos en algunos de los productos del Hispanic Seminary of Medieval Studies de Madison, que pueden ser consultados a través de la Library Electronic Text Resource Service (LETRS), por ejemplificar otra posibilidad que ofrece Internet: el acceso restringido a textos y ediciones. En la citada biblioteca telemática, encontramos dos colecciones de textos especialmente interesantes para los medievalistas:

³³ <http://www.coh.arizona.edu/spanish/comedia/>

"The electronic texts and concordances of the prose works of Alfonso X, el Sabio" (<http://www.indiana.edu/~libref/alfonso/txt/>), preparados por Llyod Kasten, John Nitti y Wilhemina Jonxis-Henkemans, y "The electronic texts and concordances of the Medieval Navarro-Aragonese Manuscripts"³⁴, preparados por John Nitti y Lloyd Kasten. Para comprender la riqueza de estas colecciones –conocidas por los medievalistas en su formato en microfichas– sólo hemos de atender a su contenido, que en el caso de las obras de Alfonso X se concreta en veinte títulos, en su mayoría se trata las únicas ediciones modernas que de los mismos se ha realizado³⁵. De los textos se ofrece –como es habitual en el Seminario de Madison– una transcripción de los mismos siguiendo sus particulares criterios, unas concordancias y unos índices. Pero su acceso está limitado a los estudiantes y profesores de la Universidad de Indiana, o puede adquirirse en formato CD-ROM. Una tercera vía: Internet como medio de difusión de las ediciones que se comercializan en otros formatos electrónicos y cuyo acceso y uso se encuentra restringido de una o de otra manera.

³⁴ <http://www.indiana.edu/~letrs/text-tools/navarro.html/>

³⁵ [1] ALB : 1254?-1260? - Canones de Albateni : Paris: Arsenal 8322. [2] ACE : 1283 - Libros de ajedrez, dados y tablas : Escorial: Monasterio T.I.6 [3] AST : 1277 - Libros del saber de astronomía : Madrid: Universitaria 156 [4] CRZ : 1259 - Libro de las cruces : Madrid: Nacional 9294 [5] EE1 : 1270-1284 - Estoria de España : Escorial: Monasterio Y.I.2 [6] EE2 : 1284?-1345? - Estoria de España : Escorial: Monasterio X.I.4 [7] GE1 : 1272-1275 - General estoria I : Madrid: Nacional 816 [8] G2K : .XIV - General estoria II : Madrid: Nacional 10237 [9] GE4 : 1280 - General estoria IV : Roma: Vaticana Urb. Lat. 539 [10] G5R : s.XV - General estoria V: Escorial: Monasterio R.I.10 [11] GE5 : s.XIII-XIV - General estoria V : Escorial: Monasterio I.I.2 [12] GE6 : s.XIV - General estoria VI : Toledo: Catedral 43-20 [13] JUZ : 1254? - Judizios de las estrellas : Madrid: Nacional 3065 [14] LAP : 1250?-1279? - Lapidario de Alfonso X : Escorial: Monasterio h.I.15 [15] LEY : 1256?-1265? - Libro de las leyes : London: British Library Add. 20787 [16] MOA : 1250? - Moamyn - Libro de las animalias : Madrid: Nacional RES. 270 [17] PIC : 1256? - Picatrix de Alfonso X? : Roma: Vaticana Reg. Lat. 1283 [18] RAB : 1277? - Libro del cuadrante señero : Paris: Arsenal 8322 [19] YAG : 1276-1279 - Libro de las formas y de las imagenes : Escorial: Monasterio h.I.16 [20] ZRQ : 1254?-1260? - Tablas de Zarquiel : Paris: Arsenal 8322.

6.3. Las Universidades, como suele ser habitual en otros países, son las que propician las bibliotecas telemáticas (siempre parciales) que podemos encontrar en la Red sobre la literatura hispánica. Sólo dos ejemplos, que vuelven a incidir sobre el modelo de edición electrónica que domina el mundo de la edición en español en Internet y que nos aleja de los grandes proyectos y de la experimentación que el hipertexto propicia que se está llevando a cabo en otros países y teniendo como objeto de estudio (y de difusión) su literatura.

6.3.1. En este apartado merece especial atención el proyecto *Parnaseo* (<http://parnaseo.uv.es>), un verdadero (aunque virtual) "ciber-paseo por el Parnaso", como indica su director y creador José Luis Canet desde la Universidad de Valencia. Al lado de secciones que están todavía en proceso de construcción ("Ars Theatrica" o "Parnachat"), y de útiles secciones de enlaces y de información, *Parnaseo* sobresale por dos secciones: el *LEMIR* ("Literatura Española Medieval y del Renacimiento"), y una sección de ediciones facsímiles de impresos, esencialmente, de los siglos XVI y XVII, y publicados en Valencia; en la actualidad, pueden consultarse los siguientes:

- [1] *La vida de Sancta Catherina de Sena* (Valencia, ¿1505-1511?).
- [2] *Calendarios de 1628 y 1645* (Madrid y Valladolid).
- [3] *Bando sobre teatros* (Valencia, 1801).
- [4] *Resolución sobre administración Casa Comedias* (Valencia, 1764).
- [5] *Cédula Real sobre Administración y gobierno Casa Comedias* (Valencia, 1771).
- [6] *Doctrina Christiana que se canta* (Valencia, Pedro Huete, 1574).
- [7] *Triumpho bellico notable... de España contra Francia* por Vasco Díaz de Frexenal.
- [8] *Pronóstico o Juyzio... años, 1521-1525*, por Diego de Torres (Valencia, 1520?).
- [9] *Íamossísimos Romances... venida de Sebastián I de Portugal* por Joaquín Cepeda (1576?).
- [10] *Copla y chistes muy graciosos*, por Gaspar de la Cintera (Burgos, Phelippe de Junta, s.a).

Pero volvamos al LEMIR, que, en palabras de su responsable, "ha sido creado con la intención de ser un instrumento más para los investigadores de todo el mundo en Literatura Española Medieval y del Renacimiento"; además de una revista electrónica, ofrece una colección de ediciones, acompañado de una introducción sobre la obra y el autor. En la actualidad, pueden encontrarse, además de la edición en forma de diccionario antes comentada (§ 3.3), los siguientes textos que, o bien se han publicado en formato papel con anterioridad, o bien esperan también su publicación en este formato:

[1] *La Comedia Rosabella* (1550) de Martín de Santander; ed. José L. Canet Vallés (publicado en *Miscel·lània Homenatge a Enrique García Díez*, Universidad de Valencia, 1991, pp. 61-70).

[2] *La Tebaida* de Publio Papinio Estacio traducida por Juan de Arjona, Libros I y II. Edición realizada por Pere-Frnc Barreda (Universitat de Barcelona) sobre el texto publicado en 1888, con las variantes de los manuscritos y la correspondencia con el verso del original latino (1 de junio de 1996).

[3] *Farsa llamada Alarquina*, anónimo de mitad del XVI; edición realizada por José Manuel Lacoba Vila (Universidad de Valencia) (30 de septiembre de 1996).

[4] *La Comedia Poliscena* de Francesco Bruni, Il Aretino; traducción realizada por Josep Gandia Esteve (Universidad de Valencia) (30 de septiembre de 1996).

[5] *Las siete edades del mundo* (1460) de Pablo de Santa María; edición de Juan Carlos Conde (Universidad Complutense de Madrid) (30 de enero de 1997).

[6] *Tratado del uso de las mugeres* de Francisco Núñez de Coria (Oria) (1572); edición realizada por Jean Dangler (Florida State University, Tallahassee, Florida) (11 de noviembre de 1997).

[7] *Sponsalia de Amor y Sabiduría* de Luis Hurtado de Toledo; editada por Begoña Cañosa Hermida (Universidade da Coruña) (18 de enero de 1998).

[8] *Dos verdaderas relaciones de sucesos* (Valencia, Gabriel Ribas, 1588), ed. por Antonio Solano Cazrola (mayo de 1998).

[9] *Cartas y coplas para requerir nuevos amores* (1535), ed. por Amelia L. López Martínez (mayo de 1998).

En el proceso de creación de estos textos, que se desarrollan a lo largo de dos años, se puede apreciar cómo las ediciones se van poco a poco alejando de los modelos de ediciones en el formato tradicional “digitalizadas” para aprovecharse de las ventajas que el hipertexto ofrece, en donde se destaca su capacidad de vincular diversas informaciones y fuentes.

Dentro del citado LEMIR, destaca el Boletín de literatura sapiencial medieval *MEMORABILIA* (<http://parnaseo.uv.es/Ars.htm>), dirigido por Marta Haro. Además de ofrecer una completa base de datos, los textos que se ofrecen son transcripciones nuevas de textos o inéditos o poco conocidos. En cada número de la revista se irán incorporando nuevas ediciones, para así poder ofrecer el corpus completo; en la actualidad, pueden consultarse los siguientes:

- [1] *Capítulo cómo los hijos deven onrar al padre e cómo el padre debe fazer que le onren sus hijos*, ed. por Marta Haro.
- [2] *Flores de filosofía* (ms. Esc. S–II.13); ed. por Hugo Oscar Bizzarri.
- [3] *Flores de filosofía* (ms. BNMadrid: 9428); ed. por José Manuel Lucía Megías.
- [4] *Fructus Sanctorum y Quinta parte del Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas (1594); ed. por José Aragüés.

En cualquier caso, como en los casos anteriores, las ediciones se hacen siguiendo las limitaciones y las dictaduras del formato tradicional del papel, cuando la linealidad del texto bien podría ser modificada por las múltiples ventajas y posibilidades que ofrece Internet.

6.3.2. Desde la Universidad de Navarra, se presenta “EL GRISO” (*Grupo de investigación Siglo de Oro*) (<http://griso.cti.unav.es/Inicio/presentacion.html>), fundado en 1990 por Ignacio Arellano. Sus líneas de investigación se concretan en cuatro temas: Calderón de la Barca, Francisco de Quevedo, Tirso de Molina y la comedia burlesca. Dentro de estas líneas de investigación se ofrecen diversos textos, pero son aquellos textos que proceden de las ediciones publicadas en papel, como el caso de la *Musa Clío* de Quevedo (por poner un solo ejemplo), cuyo texto procede de la edición que Ignacio Arellano hizo de *El*

parnaso español de González de Salas, que se publicó en Madrid en 1648, en la imprenta de Diego Díaz de Carrera, a costa de Pedro Collo.

Pero el dibujo de la presencia de textos hispánicos en la Red no se limita a los aquí reseñados. Nada más lejos de nuestra intención que el crear un catálogo completo del tema³⁶. Pero las líneas maestras han sido (des)dibujadas; ahora es el momento de mirar hacia el futuro en la situación de los textos hispánicos en Internet... y así viene confirmado por dos hechos: la falta de proyectos que tengan la pretensión de ofrecer el corpus de nuestra literatura en Internet, así como del escaso uso que se hace de las múltiples posibilidades que el "hipertexto" ofrece a la hora de la edición. En estas dos ideas podrían fijarse las líneas maestras del futuro: por un lado, la creación de una "biblioteca telemática" hispánica, en donde se conjugara tanto la cantidad de los textos ofrecidos como su calidad. "Biblioteca telemática" que debería sustentar un proyecto financiado por entidades ajenas al mundo académico y al mundo político, pero gestionadas desde la Universidad o los centros de investigación. La acumulación por la acumulación del saber hoy día en Internet está abocada al fracaso: ¿para qué disponer de textos de nuestra literatura si en su selección no se han seguido unos mismos criterios científicos? Las bibliotecas telemáticas, por tanto, han de cumplir las dos misiones de las que hemos hablado con an-

³⁶ Pueden encontrarse textos medievales y de los Siglos de Oro en los siguientes sitios: *Antología de poesía española* escogidas por Fred Jehle (<http://www.ipfw.indiana.edu/cm1/jehle/web/poesia.htm>); *Corpus de literatura política* por Jesús Rodríguez Velasco (<http://www.usal.es/~eco/politica.htm>); *La Conquista de América* (<http://www.uni-mainz.de/~lustig/texte/antologia/antologi.htm>); *Teatro de los Siglos de Oro* (<http://www.uqtr.quebec.ca/~serrano/TEATRO/teatro.htm>); *Visión de los vencidos* (<http://biblioweb.dgsc.unam.mx/libros/vencidos/>). Así mismo pueden encontrarse textos en las revistas electrónicas: *Interletras* (<http://fyl.unizar.es/GCORONA/Infocamb.htm>) y *Espéculo* (<http://www.ucm.es/info/especulo/>).

terioridad: por un lado deben almacenar nuestra cultura, pero también deben hacerlo de tal manera que se posibilite el trabajo científico de sus fondos gracias a diferentes herramientas que puedan prepararse para tal efecto (indexadores, concordancias, sistemas de búsquedas múltiples...). La acumulación por la acumulación resulta, ante el vacío que hemos indicado, una primera tentación en la que no podemos caer.

Pero las bibliotecas telemáticas, como hemos analizado, suponen sólo una de las posibilidades que la Red ofrece al investigador para la difusión de sus textos (y de aquellos anteriores que se habían pensado inicialmente para su difusión impresa); pero es sólo una de sus posibilidades: el proyecto "Variantes digitales" (al margen de todas las críticas expuestas) y las hiperediciones que hemos comentado ofrecen lo que es, sin duda, el aspecto más novedoso y característico de este nuevo modo de difusión: un nuevo medio que va creando sus propias herramientas y la posibilidad de ofrecer al lector al mismo tiempo una serie de informaciones que el formato papel no permitía. La crítica textual no sólo ha de utilizar la informática como un medio que le ayude a completar algunas de sus fases (la *collatio*, especialmente), o para ofrecer una serie de materiales muy útiles a la hora tanto de fijar como de comprender el texto (las concordancias, la elaboración de índices, etc.), sino que tiene en la Red un nuevo medio de transmisión que, con sus posibilidades de unir imagen y texto y la existencia de múltiples vínculos y enlaces, permite la realización de ediciones ofreciendo materiales y estratos de análisis que en el formato papel eran impensables. Estamos llamados en los próximos años a descubrir las posibilidades que la Red ofrece a la crítica textual, más allá de la simple acumulación de textos en bibliotecas telemáticas y de la digitalización de las ediciones creadas y pensadas para su difusión en papel; en otras palabras, estamos obligados en los próximos años a aceptar el reto que este nuevo medio de difusión nos plantea; obligados a crear nuevos modelos de ediciones críticas en donde, al tiempo que se mantienen los principios teóricos en que se sustenta la ecdótica (y que este nuevo medio de difusión no modifica), se ofrezcan al lector una serie de materiales interrelacionados, que van desde la propia imagen de los testimonios conservados, las transcripciones de cada uno de ellos, como una peculiar manera de comunicar el texto crítico con su apar-

to tanto de variantes como lingüístico. La Red, de este modo, abre a la crítica textual un nuevo campo de investigación; un nuevo medio en el que poco a poco tendremos que ir creando nuestro propio lenguaje y nuestra propia técnica. La informática no es un sustituto de ninguna ciencia, sea ésta la filología o sea ésta la medicina, por poner sólo dos ejemplos. La informática ha creado por una parte instrumentos y materiales en los que puede apoyarse el juicio del editor y por otras, gracias a Internet, un nuevo medio de transmisión con unas posibilidades que el tiempo y nuestros esfuerzos científicos pondrán en sus justos límites. Todo lo demás, por más que algunos sueñen con el mecanicismo como sinónimo de cientifismo, no son más que cantos de sirenas, cantos —en la mayoría de los casos desentonados— que no invalidan, en ningún caso, ninguno de los principios teóricos ni ninguno de los resultados prácticos de la ciencia de la crítica textual que llevamos más de un siglo perfeccionando³⁷.

Bibliografía

- Aguirre Romero, Joaquín M^a, "Literatura en Internet. ¿Qué encontramos en la WWW?", *Espéculo* (http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero6/lite_www.htm), nº 6.
- Barthes, Roland, *S/Z*, París, Éditions de Seuil, 1970 (trad. Madrid, Siglo XXI, 1980).
- Berenguer, Xavier, "Escriure programes interactius", *Revista Formats*, Barcelona, 1997.
- Berk, E. & Devlin, J. (ed.), *Hipertext/Hypermedia Handbook*, N.Y., McGraw-Hill, 1991.

³⁷ Una versión reducida de este trabajo fue presentada en el XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Madrid, julio de 1998), que se publicará en las Actas con el título de "Internet y edición: algunas notas preliminares". Este estudio ha sido posible gracias a una Beca Postdoctoral de la Fundación Caja Madrid.

- Berners-Lee, Tim, *Hypertext and Our Collective Destiny*, 1995.
- Bolter, J.D., *Writing space: the computer, hypertext and the story of writing*. N. Y., Lawrence Erlbaum, 1990.
- Burton, D. M., "Automated Concordances and Word Indexes", *Computers & Humanities*, 15 (1981), pp. 1-14, 83-100 y 139-154; 2 (1982), pp. 195-218.
- Chartier, Yves, "Édition critique et micro-ordinateur", *Le Medievaliste et l'ordinateur*, 16 (1986), pp. 5-9.
- Computers in Literary and Linguistic Computing*, ed. por Jacqueline Hamesse, París, Champion-Slatkine, 1985.
- Cotton, Bob & Oliver, Richard, *Understanding hypermedia: from multimedia to virtual reality*, Londres, Phaidon, 1993.
- Dendien, Jacques, Gérard GORCY & Eveline MARTIN, "Le Trésor général des langues et parlers français de l'Institut nationale de la langue française", *Computers & Humanities*, 22 (1988), pp. 67-75.
- Eisenberg, Daniel, "Problems of the Paperless Book", *Scholarly Publishing*, octubre de 1989, pp. 11-26.
- Faulhaber, Charles B., "Hispanismo e informática", *Incipit*, VI (1986), pp. 157-184.
- , y Marcos Marín, Francisco, "ADMYTE: Archivo Digital de Manuscritos y Textos Españoles", *La Corónica*, 18 (primavera 1990), pp. 131-145.
- , "Textual Criticism in the 21st Century", *RPh*, XLV (1991), pp. 123-139.
- Fiormonte, Domenico y Babini, Luana, "Digital Variants and the Writing Process", *Computers & Texts*, 16 (1998) (<http://info.ox.ac.uk/ctitext/publish/comtxt/ct16/fiormonte.html>).
- Gilbert, Penny, "Automatic Collation: A Technique for medieval Text", *Computers and Humanities*, 7 (1973), pp. 139-147.
- Greenia, George D., "The *Libro de Alexandre* and the Computerized Editing of Texts", *La Corónica*, 17 (1989), pp. 55-67.
- Hypertext'87, Conference in Chapel Hill, NC, November 1987.
- Hockey, Susan, "Textual Criticism", en id. *A Guide to Computer Applications in the Humanities*, Londres, Duckworth, 1980, pp. 156-160.
- Landow, George, *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Johns Hopkins Univ. Press, 1992.

- Lanđow, G. P., (ed), *Teoría del hipertexto*, 1997.
- Lévy, R., *Les Technologies de l'intelligence*, París, La Découverte, 1990.
- Madsen, Deborah L., "Hypertext and Critical / Cultural Theory", *Computers & Texts*, 11 (1996) (<http://info.ox.ac.uk/ctitext/publish/comtxt/ct11/madsen.html>).
- Mandó, Marta, "Liber Liber libera la letteratura italiana", *La Repubblica*, 17 de enero de 1998.
- Marcos Marín, Francisco, "Metodología e informática para la edición de textos", *Incipit*, 6 (1986), pp. 185-203.
- , "Metodología informática para la edición y crítica de textos", *Hispania*, 70 (1987), pp. 960-965.
- , "El Libro de Alexandre: notas a partir de la primera edición unificada por ordenador", en *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Madrid, Arcos Libros, 1988, pp. 1025-1064.
- , "Editar el LBA: ¿Técnicas tradicionales o informática?", *Journal of Hispanic Research*, 1 (1993), pp. 269-273.
- , *Informática y Humanidades*, Madrid, Gredos, 1994.
- , *El comentario filológico con apoyo informático*, Madrid, Síntesis, 1995.
- McLean, Alice M., Robert Morissey y Donald A. Ziff, "ARTFL: A New Tool for French Studies", *Scholarly Communications*, 8 (1987), pp. 6-9.
- Meyrowitz, N. "L'ipertesto riduce anche il colesterolo?", en Nyce, J. - Kahn, P., *Da Memex a Hypertext*, Padua, Franco Muzzio Editore, 1992.
- Microcomputers and Literary Schocasship*, Los Ángeles, William Andrews Clark Memorial Library, 1986.
- Millán, José Antonio, *La edición electrónica y multimedia. Electronic and Multimedia Publishing*, Salamanca, Ediciones TESITEX, 1996.
- Nelson, T., *Literary Machines*, Swarthmore, Pa., 1981.
- Nelson, Theodor Holm, (ed.), *Literary Machines: The Report on, and of, Project Xanadu Concerning Word Processing. Electronic Publishing, Hypertext, Thinkertoys, Tomorrow's Intellectual Revolution, and Certain Other Topics Including Knowledge, Education and Freedom*, San Antonio, Tex., Ed. 87, 1, 1987.
- Oakman, Robert L., "Textual Editing with a Computer", en idem.,

- Computer Methods for Literary Research*, Athens, University of Georgia Press, 1984, pp. 113-138.
- O’Brien O’Keefe, K. y Journet, A. R. P., “Numerical Taxonomy and the Analysis of Manuscript Relationships”, *Manuscripta*, 27 (1983), 131-145.
- Orduna, Germán, “Un nuevo tipo de edición: «la edición sinóptica experimental»”, *Incipit*, 6 (1986), pp. 103-105.
- , “La edición crítica”, *Incipit*, 10 (1990), pp. 17-43.
- , “Ecdótica hispánica y el valor estemático de la historia del texto”, *RPh*, XLV (1991), pp. 89-101.
- Ott, Wilhelm, “The Output of Collation Programs”, en D. E. Ager, F. E. Knowles y Joan Smith (eds.), *Advances in Computer-Aided Literary and Linguistic Research*, Birmingham, University of Aston, 1979, pp. 41-51.
- Pellen, René, “Le Poème du Cid étudié à l’ordinateur”, *CLHM*, 1 (1976), pp. 7-99.
- Periñán, Blanca, “La critica spagnola nell’ultimo decennio”, *Il confronto letterario*, XII (1995), pp. 775-783.
- La pratique des ordinateurs dans la critique des textes*, Actes du Colloque international organisé dans le cadre des Colloques internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique, par M. Jean Glenisson, París, Éditions du CNRS, 1979.
- Poole, E., “The Computer in Determining Stemmatic Relationships”, *Computers and the Humanities*, 8 (1974), pp. 207-216.
- Puig, Carles Thomas, “L’hipertex i les obres obertes. Una aproximació desde la teoria cultural”, página Web personal, agosto de 1997 (<http://www.iaa.upf.es/~ctomas/ctp47.htm>).
- Rich Grer, Margaret, y Kurtz, Gerardo, “Ayudas fotográficas y computarización de imágenes de manuscritos de difícil lectura”, *NRFH*, XXXIX-2 (1991), pp. 913-920.
- Rubio Flores, Antonio Rafael, “Aplicaciones informáticas de última generación a un texto medieval: la Segunda partida de Alfonso X”, *Actas del IV Congreso de la AHLM*, Lisboa, Cosmos, 1993, I, pp. 161-168.
- Said, Edward, *Beginnings*, N.Y., Columbia University Press, 1985
- Salamanca Fernández, María Pilar, “Crítica textual e informática: los programas UNITE”, *Hispanica-Posnaniensia* (Polonia), 1 (1990),

pp. 253-258.

Sutherland, K. (ed.), *Electronic Text. Investigations in Method and Theory*, 1997.

The Computer and Literary Studies, eds. A. J. Aikten, R. W. Bailey y N. Hamilton-Smith, Sdimburg, University Press, 1973.

The Computer in Literary and Linguistic Studies, eds. Alan Jones y R. F. Churchouse, Cardiff, University of Wales Press, 1976.

Woodhead, Nigel, *Hypertext and hypermedia: theory and application*, Workingham, Addison Wesley, 1990.

Zarri, Gian Piero, "Linguistica algoritmica e meccanizzazione della «collatio codicum»", *Lingua e stile*, 3 (1968), pp. 21-40.

-----, "Il metodo per la «recensio» di Dom Quentin esaminato criticamente mediante la sua traduzione in un algoritmo per elaboratore elettronico", *Lingua e stile*, 4 (1969), pp. 161-182.

-----, "Primi risultati nell'applicazione dei calcolatori ai problemi di critica testuale (costruzione degli *stemmata codicum*)", en *Actes du XIII^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romane*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1976, 2, pp. 613-632.

-----, "Une méthode de dérivation quentinienne pour la constitution semi-automatique de généalogies de manuscrits: premier bilan", en *La pratique des ordinateurs dans la critique des textes*, pp. 121-141.

-----, "Algorithms, *Stemmata codicum*, and the Theories of Dom H. Quentin", *The Computer and Literary Studies*, eds. A. J. Aikten, R. W. Bailey y N. Hamilton-Smith, Sdimburg, University Press, 1973, pp. 225-238.

-----, "A Computer Model for Textual Criticism", *The Computer in Literary and Linguistic Studies*, eds. Alan Jones y R. F. Churchouse, Cardiff, University of Wales Press, 1976, pp. 133-155.

LA LITERATURA CABALLERESCA CASTELLANA: EDICIONES CRÍTICAS Y PROYECTOS EDITORIALES¹

Lilia E. F. de Orduna

Consejo de Investigaciones Científicas
SECRET

En 1995, Daniel Eisenberg -el gran especialista del género- afirmaba que no había en la literatura castellana obras que en su tiempo hubieran sido tan populares como los libros de caballerías y que, sin embargo, hoy resultan “tan inaccesibles” (v. Daniel Eisenberg, “El problema del acceso a los libros de caballerías”, *Ínsula*, 584-585 [1995], p. 5).

En efecto, aquellas tan extensas narraciones favoritas de lectores (y oyentes) humildes y encumbrados y hasta imperiales, tuvieron numerosas ediciones desde 1508 -en que el regidor de Medina del Campo, Rodríguez de Montalvo, publica en Zaragoza su ‘refundición’ de *Amadís de Gaula*- hasta 1602, año de impresión de *Policisne de Boecia*. Pero decaído el interés por su lectura, por mucho tiempo las ediciones más asequibles fueron: de los libros de *Amadís* y de las *Sergas*, la de Pascual de Gayangos en *BAE*, de mediados del siglo pasado, y del ci-

¹ Los dos primeros artículos de este volumen continúan la serie de colaboraciones que plantean una visión de conjunto sobre problemas del quehacer ecdótico en el orden teórico o en la evaluación de ediciones recientes de una obra o un género en especial.

clo artúrico, la de Adolfo Bonilla y San Martín en *NBAE*, en 1907 y 1908, y varios lustros después, el volumen de Felicidad Buendía, *Libros de caballerías españoles*, para Aguilar, en 1960. Por entonces, ya había empezado la larga labor de Edwin Place que culminaría con su edición de *Amadís de Gaula* en cuatro volúmenes (1959-1969), para el CSIC de Madrid.

Iniciada la segunda mitad del siglo, se renovó el entusiasmo no sólo por las obras caballerescas en sí, sino por la necesidad de disponer de textos confiables. Resultado de esa inquietud es el surgimiento de dos excelentes ediciones: *Libro del famoso e muy esforçado cavallero Palmerín de Olivia*. Texto crítico a cura di Giuseppe Di Stefano. *Studi sul Palmerín de Olivia*. I., 1966, xxxix + 879 pp., y aproximadamente veinte años después: *Amadís de Gaula*. Edición de Juan Manuel Cacho Blecua. I-II. Madrid, Cátedra, 1987-1988. Ambas, clásicas hoy para el manejo seguro de las dos obras, con la anotación correspondiente muy valiosa.

También es de destacar la actividad entusiasta de Daniel Eisenberg quien no sólo publicó de Diego Ortúñez de Calahorra su *Especulo de príncipes y cavalleros*. *El Cavallero del Febo* (Edición, introducción y notas de Daniel Eisenberg. Madrid, Espasa-Calpe, CC, 1975), texto que gracias a su edición dejó de ser 'inaccesible', sino que también preparó su imprescindible *Castilian Romances of Chivalry in the Sixteenth Century. A bibliography*. Aquel libro publicado por Grant & Cutler en 1979, se reelabora actualmente, con muchísimos agregados, y la colaboración de María Carmen Marín Pina.

En nuestros días, fines de la década que preludia un nuevo milenio, asistimos a un renacer de aquel interés que fue despuntando como actitud individual o de muy reducidos equipos de investigación y que ahora se concreta en un conjunto de ediciones y proyectos editoriales a los que nos dedicaremos en esta ocasión.

I. María Luzdivina Cuesta Torre, de la Universidad de León, desde 1990 realizó una serie de trabajos sobre *Tristán*, así, el *Estudio literario de "Tristán de Leonís"* (su Tesis Doctoral en microfichas); su libro *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de Tristán; Don Tristán de Leonís: el texto de la edición sevillana de 1534*; diversos estudios sobre las

versiones hispánicas del *Tristán*, sus fuentes, su transmisión textual, etc.

Por todo esto, no sorprende la publicación n.º 14 de *Medievalia: Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo* (Sevilla, 1534). Estudio preliminar, edición crítica y notas de María Luzdivina Cuesta Torre. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas. México, 1997, 1068 pp.

En las 84 páginas de la INTRODUCCIÓN, se exponen todos los aspectos que el lector esperaba que tratara la doctora Cuesta Torre. En primer lugar, explica cómo la difundida leyenda de Tristán e Iseo (para algunos críticos, un auténtico mito. v. por ejemplo, D. de Rougemont, *El amor y Occidente*) “actuó como fuente de inspiración para un desconocido autor del primer tercio del siglo XVI”, el cual, “hijo de su tiempo, concebía la novela como una forma literaria abierta a múltiples continuaciones, de manera que formara con otras un ciclo o saga familiar: es decir, percibía la leyenda de la trágica pareja de amantes como un libro de caballerías sin terminar”. Debido a esto, interpoló en aquel primer *Tristán*, “tal como aparecía en las ediciones de que esta obra fue objeto desde 1501, unos capítulos suyos” que incluían a los hijos de Tristán e Iseo, con lo que ya creaba la posibilidad de una continuación de la historia, que llamó *Libro del rey don Tristán el Joven*, y fue publicada en 1534 como ‘Segunda Parte’ que seguía a la ‘Primera’, es decir, al *Libro de Tristán de Leonís*. Sin embargo, un dato a tener muy en cuenta es que “la brecha que se abría entre la novela artúrica y su continuación no podía ser mayor” (p. 5) dado que en todos los aspectos - literario, ideológico, religioso, social- el autor se manifiesta abiertamente distinto y su obra muestra “una determinada manera de concebir el amor, la vida, la política y la sociedad, imprescindible para comprender su época” y además, “el *Libro del rey don Tristán el Joven* es la prueba palpable de cómo la novela artúrica se transforma en libro de caballerías y es ‘superada’ por él” (p. 6).

María Luzdivina Cuesta Torre aborda después “la leyenda de Tristán y su transmisión”, planteando con claridad sus confusos orígenes que estarían quizá en la literatura oral celta, o se ubicarían -según otras líneas de investigación- en el ámbito persa, con muchos elementos folklóricos. Sea como fuere, los textos primarios que ofrecen la historia de Tristán e Iseo son: el poema de Béroul (h. 1180), conservado en un único manuscrito incompleto; el de Thomas (1155-1170),

más deteriorado y parcial que el anterior, del que sólo existen en la actualidad nueve fragmentos de cinco manuscritos posteriores en varias décadas a la redacción del poema; el de Eilhart von Oberg (1170-1190), "único de los poemas sobre *Tristán* del siglo XII que no ha sufrido mutilaciones y se puede leer completo" (p. 8) y que, por otra parte, fue considerado con el de Béroul "el representante más puro de la leyenda tristaniana" (p. 8). A ellos siguen la novela francesa en prosa (h. 1230) y el poema episódico de la *Folie Tristan*, en el ms. de Berna (h. 1170): la Dra. Cuesta Torre estudió el problema de los poemas sobre la locura simulada de Tristán en su Tesis Doctoral ya mencionada. De todas las versiones, fue la del *Tristan en prose* la más difundida, de cuyas numerosas 'traducciones-adaptaciones' se ocupa MLCT. así como de las versiones españolas: si bien se sabe que muy antiguamente la materia artúrica era conocida en la península y quedan fragmentos manuscritos de varios *Tristanes*, uno gallego-portugués, dos catalanes y dos castellanos (a los que se añade un tercer fragmento castellano, hoy en la Bca. Nacional de Madrid, ms. 22021, con tema extraído de la obra, en dos cartas que no pertenecen a ella²), subsiste la duda en cuanto al modo en que se introdujo la materia tristaniana: pudo haber sido por la zona galaico-portuguesa o por Cataluña y Aragón. En cambio, un dato incluido en el *Tristán* quizá permita ser más certeros en cuanto a fechas, así comenta María Luzdivina Cuesta que la referencia a "unas doblas de oro, mandadas acuñar por primera vez por Alfonso X, señala como fecha más temprana la de 1258" (sin embargo, ella misma admite finalmente que la alusión puede no tener demasiado valor dado que "sólo se da en las versiones impresas y pudo haber sido introducida en el momento de dar la obra a la imprenta: la moneda había sido retirada de la circulación en 1497, poco antes de 1501, con lo cual los lectores la recordarían como una moneda antigua" (p. 13). También puede ser significativa la divulgada alusión al *Tristán* que hace el Arcipreste en la estrofa 1703 del *Lba*, por el adverbio *agora*

² Muy recientemente, José Manuel Lucía Megías estudia "Nuevos fragmentos castellanos del códice medieval de *Tristán de Leonís*", según el ms. 22644 de la Biblioteca Nacional de Madrid (v. en este número de *Incipit*, XVIII, 1998, pp.231-252). V. también, Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, "Hacia el códice del *Tristán de Leonís*", RLM, XI (1999), en prensa.

que antecede a su mención y que permite suponer un conocimiento de la obra no posterior a 1343.

Los manuscritos y las ediciones del XVI se describen por extenso: los mss. fragmentarios catalanes, gallego-portugués y castellanos, ubicados entre fines del XIV y los últimos años del siglo siguiente. Importa destacar que nunca decayó el interés por la historia de Tristán: incluso repercute en la poesía, sobre todo la de los trovadores catalano-provenzales, se advierte su influencia en el *Cancionero de Baena* y en el romance "Ferido está don Tristán". En cuanto a las ediciones del siglo XVI, MLCT. describe las cinco conocidas de *Tristán de Leonís*: de Valladolid, Juan de Burgos, 1501 (de la que sólo se conoce en la actualidad el ejemplar de la British Library) y las cuatro de Sevilla, Juan Varela, 1520 (no conservada); Juan Cromberger, 1528; Juan Cromberger, 1533 (no conservada) y Domenico de Robertis, 1534. Por su parte, la Dra. Cuesta ha descubierto unos folios en un ejemplar del impreso de 1528 (en la Pierpont Morgan Library. N. York) que no son de dicha edición, por lo que corresponderían quizá a otra perdida y se refiere también a hallazgos últimos de dos publicaciones sevillanas, también de Cromberger y Varela, respectivamente, de 1511 y 1525. El análisis de las diversas ediciones del XVI y de las relaciones de filiación entre ellas demuestra que la de 1501 es la que registra menor número de erratas "y que a ella remiten, a través de una perdida edición intermedia, por una parte, los textos de la imprenta Cromberger, y por otra, los de las imprentas Varela y Domenico de Robertis" (p. 21). El *stemma* correspondiente sintetiza claramente estos resultados.

Se abordan después las "peculiaridades del *Tristán de Leonís*" con especial énfasis en la "originalidad del texto español frente al francés": cambios en la estructura, modificación y supresión de episodios, etc. y se analiza también la influencia de la novela sentimental. Al respecto, Sharrer consideraba que los agregados de tipo sentimental se debieron, tal vez, a intervenciones del impresor Juan de Burgos. Que la ficción sentimental influyó en el *Tristán de Leonís* se demuestra en la carta de Iseo, por ejemplo.

MLCT. estudia específicamente la edición de 1534 y coteja los dos ejemplares, de la Biblioteca Nacional de París, uno, y de la Biblioteca Universitaria de Valencia, el otro. Pese a las diferencias que presentan, la investigadora sostiene, y con razón, "que se trata de la mis-

ma impresión: la composición de las páginas es idéntica y aparecen las mismas abreviaturas" (p. 32). Entre estas divergencias, al parecer, la mayor concierne al primer folio que es totalmente diferente: "es probable que ésta fuera la portada original de la edición de 1534, ya que la que ofrece el ejemplar de Valencia ha sido, obviamente, modificada" (p. 33). La existencia de diferencias, por mínimas que sean, creo que podría justificar una hipótesis: ¿no podría tratarse de dos ejemplares de la misma edición, sí, pero de distintas emisiones, o, en todo caso, de distintos estados?

La Dra. Cuesta analiza minuciosamente "el nuevo material de 1534" y llama 'historia antigua' (según las alusiones del Prólogo) al texto de las ediciones anteriores, con lo cual discierne perfectamente la materia nueva constituida por las aventuras del hijo e hija de Tristán e Iseo.

Siguen más tarde las reflexiones en torno al posible autor -o autora, según algún crítico-, burgalés o andaluz o portugués o quizá extremeño; aunque MLCT. prefiere proponer su vinculación con las Islas Canarias.

Enumera luego tópicos más recurrentes del género y préstamos tomados de *Anadís de Gaula*, *Palmerín de Olivia*, *El conde Partinuplés*, *Oliveros de Castilla* y *Artús Dalgarbe*, etc.: situaciones, actitudes, luchas marítimas con moros, pruebas, enfermedades, el agua curativa, el viaje en una nube, marcas de nacimiento, nombres, etc. Su conclusión es que "se diría que el autor, queriendo exponer de forma amena sus ideales respecto al amor y a la caballería, la sociedad y la política, decidió escribir un libro de caballerías procurando introducir todos los elementos que consideró característicos del género" (p. 47). Su propósito resultó acertado ya que todos los tópicos y variados préstamos no sólo ornamentan la obra sino que están en función de la progresión argumental.

Después de considerar el "uso humorístico de los tópicos caballerescos: un antecedente del *Quijote*", la Dra. Cuesta Torre dedica un apartado a "la trasposición literaria de la vida del emperador Carlos V" y se detiene en algunos episodios de *Tristán el Joven* que pueden ser comparados con situaciones históricas, es decir que suscitaban "una interpretación política que los contemporáneos percibían muy bien" (p. 49). Así, el rey (el verdadero y el ficticio) que tiene lugar de re-

sidencia en las capitales de sus dos reinos; los matrimonios que vinculan justamente a estos dos reinos; algunos elementos biográficos -niñez, educación, etc.- de quien llegó a ser Carlos I de España, semejantes a los de Tristán. En conclusión, para María Luzdivina Cuesta, hay una teoría política subyacente que no se expone, pero que se manifiesta con paralelismos, sugerencias y numerosas similitudes que entendían los destinatarios de entonces.

Puntualiza el significado e intención de la obra explicitando la ideología del autor, absolutamente "contraria a la que dominaba la novela artúrica". Obra que, por otra parte, recibe mayor influencia de *Amadís* y de *Palmerín* que de la misma Primera Parte de *Tristán de Leónís* que pretende continuar. Justamente, con respecto a esta "historia antigua", el autor la ha cambiado en forma notable: los personajes son distintos y otras sus preocupaciones. Por ejemplo, se presenta la excelencia de Iseo como madre y esposa perfecta; son seres religiosos; así como aparecían nuevos personajes en la interpolación de la Primera Parte -que habría de posibilitar la inserción de la Segunda- en ésta también otros intervendrán, y algunos con fuertes modificaciones, como Palomades; transforma a los integrantes del mundo artúrico y los hace vivir situaciones casi ridículas (v.g. Ginebra y aun Lanzarote). Afirma rotundamente María Luzdivina Cuesta Torre que "el tratamiento que recibe la materia artúrica es paródico y degradatorio" (p. 59). Se ocupa luego del "ideal caballeresco y el papel del caballero" así como de "la moralización y el papel femenino", en ambos aspectos advierte la permanente intención del autor de humanizar a los personajes. Resulta anómala, en un libro de caballerías, una peculiar visión matrimonial del amor que pareciera lejos del amor cortés, sin embargo, la aparente contradicción no es tal "si se usa como estrategia de conquista" y no "como una actitud vital" (p. 65). De cualquier manera, *Tristán el Joven* ofrece una cantidad de elementos característicos del amor cortés, pero entendidos como "ritual de conquista".

En resumen, cada uno de los apartados desarrollados con toda solvencia por la Dra. Cuesta Torre lleva a comprobar las grandes diferencias entre "la materia antigua" y la nueva del autor de 1534. Al extremo que, en algún sentido, son visiblemente antitéticas y el punto más demostrativo es el que se refiere al amor: en las versiones

primeras de *Tristán* era un factor destructor que determinaba la tragedia, y en su Continuación se convierte en elemento indispensable para estructurar una sociedad feliz, basada en vínculos matrimoniales. Según MLCT. "la edición de 1534 pretende presentar otro modelo frente al modelo artúrico que concibe ya en decadencia" (p. 74). Además, estilísticamente, también se muestran las diferencias, no sólo en cuanto a léxico, sintaxis, sino por la más frecuente apelación al lector, la mayor abundancia de verbos, la utilización de diminutivos, el diálogo coloquial, etc. En suma, "el estilo es mucho más evolucionado y se acerca al ideal renacentista porque combina la retórica de los discursos cortesés con la naturalidad y el coloquialismo de la lengua viva" (p. 74).

LA EDICIÓN

En el momento de elegir entre el único manuscrito castellano extenso (ms. Vaticano) y las versiones impresas, la investigadora tuvo en cuenta que las ediciones del XVI, los fragmentos catalanes y el breve ms. castellano 20262-19, pertenecen a una misma familia, en tanto que el extenso mencionado más arriba (ms. Vat.) correspondería a otra rama. Desde la aparición del *Tristán* en Valladolid, en la imprenta de Juan de Burgos en 1501, hasta su reimpresión en 1511 en los talleres de Jacobo Cromberger de Sevilla, supone con acierto María Luzdivina Cuesta que, a lo largo de esa década, debió publicarse una segunda edición no conservada y que explicaría la existencia de variantes comunes a las dos ramas de impresos, la de Cromberger y la de Juan Varela y Domenico de Robertis. En la enumeración de ediciones, creo de interés destacar que, salvo la *princeps*, vallisoletana, las demás, tanto 1528 y 1534 como las encontradas últimamente, 1511 y 1525, surgieron de imprentas sevillanas, con la significación que el dato puede tener para el estudio de la lengua, quizá no del autor sino de los cajistas que, en su mayoría, suponemos que fueron andaluces. MLCT. opta por seguir el texto de Sevilla, Domenico de Robertis, 1534, que, como quedó dicho, incluye la Segunda Parte o Continuación y de ese modo evita la constitución de un texto mixto, si se hubiera decidido por 1501 que le hubiera obligado a combinar y agregar las interpolaciones para hacer

comprensible la historia, pero “el resultado” hubiera sido “un texto que nunca existió”. En este mundo nada fácil de los textos tristanianos, estimo que la Dra. Cuesta ha procedido con toda cautela y claridad eligiendo un método inobjetable. Caracteriza el estado lingüístico de estos impresos y expone los criterios de transcripción, que son los normales en este tipo de muy cuidada edición, que revela la preferencia hacia la fidelidad al original (mantenimiento de grafías, aun las alternantes, por ejemplo). La regularización también es la normal en estos casos, con especial atención al valor fonológico.

Utiliza [] para la numeración de folios y para los añadidos; {} para las supresiones, en lugar de los más habituales paréntesis; y <> para las modificaciones, solución que me parece sumamente práctica por fácilmente visualizable. Algo que sigue siendo materia opinable, y sobre lo cual quizá sea imposible ponerse de acuerdo, es la transcripción del tironiano: en esta su edición, MLCT. opta por la *y*, solución muy respetable, que respalda de este modo: “La fecha del texto permite suponer que la conjunción copulativa, cualquiera que fuese su forma escrita, se pronunciaba habitualmente como [i]. Por otra parte, la frecuencia de “y” en el texto es muy superior a la de “e” (p. 83). El último argumento puede ser decisivo. Sin embargo, al estudiar y editar el texto de *Belianís de Grecia* -v. Jerónimo Fernández: *Hystoria del magnánimo, valiente e invencible cavallero don Belianís de Grecia* [Burgos, 1547]. I y II. Texto crítico, edición y notas de Lilia E. F. de Orduna. Kassel, Reichenberger, 1997, 1045 pp. (vol. I: Intr. LXXX pp. + Pról. i, ii, iii + 431 pp. - vol. II: 531 pp.)-, cuya *princeps* es trece años posterior, tuve el mismo problema (v. ed. cit. I, p. LXXI) que resolví, aunque dubitativamente, con la transcripción de *e*, confirmada por una cantidad de casos que ofrece la literatura caballeresca en que el signo tironiano no representa una conjunción: “mucho τ holgado”, “que τ traýdo”, etc. Aclaro que no quiero que se considere esto como una objeción, dentro del comentario de un trabajo valiosísimo, sino como el planteamiento de uno de los tantos aspectos acerca de los que, creo que no contamos con suficientes elementos de juicio para lograr discernir con exactitud cuál era el verdadero criterio en aquella primera mitad del XVI (si realmente era único). Sería de desear que rescatáramos los textos útiles en este sentido como el *Diálogo* valdesiano, casi documental, en que asistimos al cambio de opiniones, a los juicios funda-

dos en el uso o, aunque fuere, basados en la preferencia de Juan de Valdés.

Terminado el extenso texto cuidadosamente anotado, se agregan las Tablas del *Libro Primero de Don Tristán de Leonís* y del *Segundo Libro del Rey Don Tristán de Leonís el Joven, su hijo*. El APÉNDICE siguiente incluye el Prólogo a las ediciones anteriores (según el *Tristán* de 1525); la Descripción de la belleza de la reina Iseo (fin del último capítulo de las ediciones anteriores, suprimido en la de 1534, según el *Tristán* de 1501). Se añaden después ADICIONES a las Notas y Notas añadidas. Por último, se incluyen valiosos ÍNDICES: del Vocabulario comentado en nota, de Personajes y Topónimos.

La BIBLIOGRAFÍA corona la *opera magna* de nuestra colega de León, didácticamente organizada en CORPUS de textos hispánicos sobre *Tristán* (s. XIV-mediados del XVI) y diversos textos europeos; SIGLAS Y ABREVIATURAS y, finalmente, la RELACIÓN ALFABÉTICA de estudios que va más allá de lo concerniente a los *Tristanes* al incluir trabajos sobre Lengua, en muy variados aspectos, Crítica textual, Historia europea, Novela sentimental, Inventarios, Heráldica, etc.

Hemos analizado pormenorizadamente esta edición crítica de los *Tristanes* por considerar que, en verdad, es un trabajo digno del mejor de los elogios ya que la fijación y anotación del texto (muy valiosa *per se*) dio lugar, además, a un estudio mucho más amplio y abarcador de méritos diversos, uno de los cuales y no el menor, por ejemplo, ha sido desentrañar la intrincada problemática de la transmisión textual tristaniana. Junto a esto, debemos agradecer a la doctora Cuesta Torre su rigor filológico y la prudencia en la adopción de los criterios que rigen su edición, que, en lo sucesivo, la convierten en instrumento indispensable.

II. Por el mismo tiempo, fines de 1997, se publica mi edición del texto crítico *Belianís de Grecia* (v. *supra*), con criterios similares a los de la Dra. Cuesta Torre, en procura de guardar la máxima fidelidad posible al original: en el caso de *Belianís*, a la *princeps* de 1547. La problemática textual es diferente ya que de este libro de caballerías de mediados del Quinientos sólo se conserva la primera edición que transcribimos. Sin embargo, surgieron dificultades al advertir que los dos-

al parecer únicos- ejemplares de esa edición (Biblioteca Nacional de Madrid, R-i-113 - y Biblioteca de Catalunya, Bonsoms 9-III-2) corresponden a estados distintos, de los cuales tampoco se puede privilegiar uno de ellos por la cantidad de roturas del uno y las evidentes erratas del otro, de modo que la opción fue elegir un texto base (el del ejemplar que hoy está en Barcelona), pero con la indicación de las variantes que el otro ofrece. En cuanto a la pretendida “fidelidad al original” que intenté, puede ser cuestionable, por ejemplo, mantener variantes gráficas sin valor fonológico, sin embargo, he aclarado (v. ed. cit. INTRODUCCIÓN) que mi propósito fue lograr una edición que, con las mínimas normas actuales (uso de mayúsculas, puntuación y acentuación), fuera lo más idéntica posible a la que armaron los cajistas de Burgos en la imprenta de Martín Muñoz.

III. En tanto MLCT. y LFdO. preparábamos independientemente sendas ediciones críticas o con texto crítico (trabajos individuales que habrían de publicarse en *Medievalia*, colección de diversos estudios, en un caso, y de ediciones críticas de distintas épocas y géneros, en el otro), surgía el gran proyecto ideado desde tiempo atrás por Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías: *Los libros de Rocinante*. El Centro de Estudios Cervantinos y el Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas de la Universidad de Alcalá quisieron “ofrecer cuidadas ediciones de los libros de caballerías castellanos, tanto impresos como manuscritos, acompañadas de un estudio introductorio que sitúe al texto y al autor en el contexto del género caballeresco”. Fue así como, también en 1997, vieron la luz *Platir* y *Flor de caballerías* y al año siguiente, *Primaleón* y *Felixmarte de Hircania*.

Comentaremos ahora los tomos 1 y 3 de esta esperada serie: *Platir* y *Primaleón*, cuidadosamente preparados por la misma estudiosa de la Universidad de Zaragoza.

Décadas atrás, un grupo de investigación de Pisa había concretado ya su interés por la familia de los *Palmerines* con la magistral edición del primer representante del ciclo debida a Giuseppe Di Stefano,

según ya hemos consignado (v. *supra*), que apareció en la serie de los *Studi sul Palmerín de Olivia*. I. En ese mismo año, 1966, se publicaron los tomos II y III de los *Studi*: el primero de ellos de Guido Mancini, *Introduzione al Palmerín de Olivia* (posteriormente, traducido, se incluyó en *Dos estudios de Literatura Española*. Barcelona, Planeta, 1969, pp. 7-202). En cuanto al tomo III, comprendía *Saggi e ricerche*: E. García Dini, "Per una bibliografia dei romanzi di cavalleria: Edizioni del ciclo dei *Palmerines*"; M.G. Profeti, "Afectación e descuido nella lingua del *Palmerín*"; R. Legítimo Chelini, "Il discorso diretto nel *Palmerín de Olivia*"; L. Stegagnino Picchio, "Fortuna iberica di un topos letterario: la corte di Costantinopla dal *Cligès* al *Palmerín de Olivia*"; G. Ledda, "Note sul *Primalcón* o *Libro Segundo del Emperador Palmerín*"; F. Bacchelli, "Il *Palmerín de Olivia* nel rifacimento di Ludovico Dolce"; A. Freer, "*Palmerín de Olivia* in Francia" y G. Galigani, "La versione inglese del *Palmerín de Olivia*". Ambos tomos, como la edición de *Palmerín*, también del Istituto di Letteratura Spagnola e Hispano-Americana de la Università di Pisa.

Veinte años después, María Carmen Marín Pina, desde muy joven, tuvo los mismos intereses que culminaron en su tesis: *Estudio del ciclo español de los "Palmerines". Edición del "Platir"*. Zaragoza. Tesis doctoral en microfichas, 1989. Además, investigó numerosos aspectos de esas obras y de otras del mismo género, así: "Nuevos datos sobre Francisco Vázquez y Feliciano de Silva, autores de libros de caballerías"; "Los monstruos híbridos en los libros de caballerías españoles"; "El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españoles"; "La historia y los primeros libros de caballerías españoles", etc. Todos estos estudios la hacían particularmente idónea para emprender la tarea que le cupo en *Los libros de Rocinante*.

a) Nos ocuparemos primero de *Platir*. Valladolid, Nicolás Tierri, 1533. Edición de María Carmen Marín Pina. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997, XVIII + 362 pp. La cubierta ya nos introduce en el ámbito que los directores de la colección quisieron crear en cada caso, para lograr la ilusión visual de estar manejando el ejemplar mismo de la *princeps*: en esta ocasión se logra con la reproducción del grabado de aquella edición (que se repetirá antes del Prólogo del autor), a lo que sigue el facsímil del folio primero.

En la INTRODUCCIÓN, que no debe ser extensa, según los principios de la colección, MCMP. expone los diversos problemas y aspectos que ofrece esta obra: una primera dificultad gira en cuanto a la autoría ya que nada se manifestaba al respecto en la *princeps*. Sin embargo, se supone que fue creación de Francisco Enciso de Zárate, riojano, quizá procurador de Logroño, que ya en 1533 había publicado -en los mismos talleres gráficos de Valladolid- el *Florambel de Lucea*. Un dato de interés, señalado por la Dra. Marín Pina: al marqués de Astorga se dedican ambos libros de caballerías.

Esta *Crónica del muy valiente y esforçado cavallero Platir* es el tercer integrante del ciclo palmeriniano (el segundo es *Primaleón*, que aparecería después en la colección de *Los libros de Rocinante*). Destaca MCMP. que “el anónimo autor asume en líneas generales las dos obras precedentes, las asimila y recuerda pasajes, pero también introduce cambios importantes que reorientan el curso narrativo por nuevos derroteros. Frente a lo que cabría esperar, el autor no enlaza directamente el relato con el final de *Primaleón*, sino que de alguna manera reordena la materia narrativa de sus últimos capítulos y la reescribe primero para preparar así el devenir de su planeada historia. Su decisión es la de un lector insatisfecho no contento con el desenlace de la obra que desea continuar, algo similar a lo que sucedió con el *Amadís* primitivo y después con ciertas continuaciones amadisianas” (p. X). El autor de este libro palmeriniano introduce, pues, ciertos cambios en lo que respecta a Platir y modifica situaciones que en *Primaleón* eran “un mero y apresurado bordado amplificatorio” y las convierte “en una novedosa historia” (p. X). Señala MCMP. que, sin embargo, el autor de *Palmeirim (sic) de Inglaterra* no tuvo en cuenta estas transformaciones y, a su vez, rehizo la historia de Platir, por lo que “en definitiva, el lector cuenta con tres versiones distintas para una misma historia, la del caballero Platir, que dan cuenta de los pormenores del proceso de recepción y creación del género caballeresco” (p. X). La Dra. Marín Pina estudia “el arquetipo heroico y la estructura narrativa”, y observa que “la biografía del héroe constituye el cañamazo básico del libro sobre el que se va tejiendo un argumento compuesto por diferentes tramas que se cruzan, confunden y superponen mediante la técnica del entrelazamiento, el recurso ordenador y amplificatorio del relato” (p. XII). Se ocupa también de diversos temas como “proezas y caballerías” y “el amor y

la mujer"; para abordar, por último, el negativo juicio cervantino: "condenado a las llamas". Hay que tener en cuenta que, aunque al parecer, la obra no se reeditó, tuvo éxito en Italia ya que se tradujo en 1548 y Mambrino Roseo de Fabriano escribió la continuación doce años más tarde: la buena acogida allí ya habla de una repercusión favorable. Con respecto a la crítica de Cervantes, afirma la Dra. Marín Pina que "el hecho de que lo registrara en la biblioteca de don Quijote es razón suficiente para acordarse de él. Aunque Cervantes lo condenó a la hoguera, las llamas lo salvaron del olvido" (p. XVII). Siguen los "Criterios de edición", que comentaremos después (v. LAS EDICIONES) y la "Bibliografía".

b) Detengámonos ahora en *Primaleón. Salamanca, 1512*. Edición de María Carmen Marín Pina. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998, XXIII + 555 pp.

Señalamos antes que muchos son los estudios de nuestra colega de Zaragoza que antecedieron a este esforzado trabajo editorial, recordemos además, "La aventura de Finea y Tarnaes como relato digresivo del *Primaleón*"; "Las cartas de amor caballerescas como modelos epistolares"; "Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles"; "La recreación de los modelos narrativos caballerescos en la *Historia del invencible caballero don Polindo* (Toledo, 1526)"; "Lectores y literaturas caballerescas en el *Quijote*"; "El personaje y la retórica del nombre propio en los libros de caballerías españoles"; "La mujer y los libros de caballerías. Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco entre el público femenino"; "La ideología del poder y el espíritu de cruzada en la narrativa caballeresca del reinado fernandino"; en colaboración con Nieves Baranda, "La literatura caballeresca. Estado de la cuestión", etc.

Como en el caso anterior, el grabado de una edición de *Primaleón* ilustra la cubierta: se trata aquí del de la portada de la segunda, al menos así suele considerarse a la de Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1524 (si realmente no existió la de 1516). E iniciando la INTRODUCCIÓN se incluye el facsímil del Prólogo como, de igual modo, antes del comienzo del texto se reproduce el primer folio de la obra.

En ese estudio preliminar, da la autora los datos referidos a la dedicatoria y al confuso problema de la autoría de este *Libro Segundo*

del Emperador Palmerín en que se cuentan los grandes y hazañosos fechos de Primaleón y Polendus, sus fijos, y de otros buenos cavalleros estrangeros que a su corte vivieron, título que tuvo en la primera edición de Salamanca, 1512, pero que abrevió Francisco Delicado, cuando lo publicó en Venecia en 1534 y lo redujo a *Primaleón*.

En dicha dedicatoria, “al illustre y assí magnífico señor don Luis de Córdoba”, después de desarrollar el tópico acostumbrado en estos casos, alabanza y exaltación de sus antepasados, muestra su intención en el ofrecimiento: “Veis aquí, magnífico señor, como todos sois castizos y como en vuestro linaje todos acuden al tronco. E por esto, no es de maravillar si a *Palmerín*, que los días passados publiqué y saqué a luz en vuestro nombre, sucedió *Primaleón*, heredero y sucessor no solamente de la casa y estado, mas aun de las hazañas estremadas en la profesión de la cavallería. No porque de allí Vuestra Señoría pueda deprender cosa alguna, salvo reconocer los hechos de sus mayores, mas porque de su favor se siga autoridad a esta mi obra, según que se hizo en la passada” (p. 2). La Dra. Marín Pina conjetura que es posible que haya salido de la misma imprenta salmantina, quizá la de Juan de Porras, pero el colofón no lo señala.

En cuanto a quien pudo ser el auténtico autor de ambos Libros, MCMF. ha estudiado demoradamente las diversas posibilidades que van desde identificarlo como Francisco Vázquez, o, a partir de los versos latinos que cierran *Palmerín de Olivia*, como una “docta femina” y “dueña prudente”, según las coplas finales de *Primaleón* (v. *supra*, “Nuevos datos [...]).

Al plantear “la ficción de la historia”, explica la Dra. Marín Pina que, siguiendo las convenciones genéricas, “el autor presenta los dos libros palmerinianos como traducciones de un original griego, una ficticia obra que, presentada con visos historiográficos, se pretende hacer pasar por historia” (p. XI). Tiene interés, además, su confrontación con las opiniones que Delicado volcara en la edición de 1534 (v. *supra*) para quien la obra es “una crónica novelada de la nobleza andaluza”, concepto que no comparte MCMF.

Analiza las diferencias estructurales entre ambas obras, debido sobre todo, al “protagonismo múltiple y a la variedad de materiales” que utilizó el autor de *Primaleón* y estudia con minucia los personajes, así como “la imaginación inverosímil: magia y maravillas”.

Ya en su tiempo, difirieron las opiniones de los críticos: lo detractó Guevara, pero lo alabaron Delicado y Juan de Valdés y fundamentalmente, sus lectores, que motivaron que todavía en 1598 se lo reimprimiera. Por otra parte, criaturas de esa ficción tomaron nueva vida por mérito de Gil Vicente en su *Tragicomedia de don Duardos* (entre otras recreaciones), por lo que es válida la afirmación de MCMP: "aunque silenciado en el *Quijote*, el *Primalcón* encontró por méritos propios en el público del siglo XVI el aliado que no halló en Cervantes para pasar a la posteridad" (p. XXII). Fue así como su influencia se advierte en algunas obras de los Siglos de Oro y aún después: MCMP. da noticia de una comedia de un escritor cubano donde se revivifican situaciones del *Primalcón*, *El príncipe jardinero y fingido Cloridano*, varias veces reeditada en el siglo XIX.

Como en el primer volumen de la serie, siguen los "Criterios de edición" (v. *infra*. LAS EDICIONES) y la "Bibliografía".

LAS EDICIONES

Señalamos antes una característica de esta serie que tan auspiciosamente comienza: los grabados de las ediciones del XVI ubicados en las respectivas cubiertas, que se reiteran en el momento preciso en que se inicia la lectura, más la reproducción de un par de folios del impreso que se ha transcrito, que anticipa al lector cuáles pudieron ser los propósitos de los directores de *Los libros de Rocinante*. Hecha la salvedad de las casi cinco centurias transcurridas, el destinatario de nuestra época particular (qué reflexiones hubiera hecho el buen don Quijote...), como es la transición milenaria que vivimos, puede retrotraerse a un tiempo pasado que se combina sutilmente con el presente. Y entendemos que otro aspecto evidencia la intención que guió la preparación de *Los libros de Rocinante*, y es que los textos se publican sin notas: como para el público lector, u oyente, de principios y mediados del siglo XVI, y de fines del XX, nada interfiere en el seguimiento de las aventuras caballérescas. Así, del Quinientos fueron aquellos libros de caballerías que el ama arroja gozosamente al corral (*Quijote*, I, VI), pero el lector de siglos después tiene ante sí algunos facsímiles que le muestran las dos columnas en que se organizaba cada plana; las iniciales ornamentadas; el texto con la clara letra gótica, la más común en

esos impresos. Y al empezar a leerlos, encuentra las sibilantes en sus diferencias gráficas; el signo tironiano que quizá le cueste interpretar; minúsculas donde su hábito de escritura actual exigiría el uso de mayúsculas; signos de abreviatura hoy totalmente caídos en desuso... Y junto a ello, casi a la par y de inmediato aparece el texto reciente, que es el mismo, pero con las marcas 'nuestras', de fines del siglo XX. Es decir que se lo ha modernizado mínimamente para que no sea 'un nuevo facsímil', pero sin crear excesiva distancia de él. Así el lector contemporáneo tiene facilitada la comprensión de los diálogos por la puntuación y diacríticos orientadores; por el punto y aparte que ubica con exactitud la voz del narrador; por el uso exacto de las mayúsculas que le evitan interpretaciones erradas; por la acentuación que muchas veces impide confusiones, etc. Otras marcas también le hablan del paso de los años y del destino muy diverso que sufren los ejemplares de una obra, así la portada del *Platir* tiene agregados con respecto a la que vio la luz en la imprenta de Nicolás Tierri el 16 de mayo de 1533 en Valladolid: ahora el ejemplar está al cuidado de la British Library, C.57.g.3 y en la reproducción puede verse aún el sello de la ALESSANDRI-NA..., otro tiempo. De modo que, a mi entender, la muy cuidada combinación de pasado y presente que ofrecen estos tomos -si tal fue la intención de sus directores- resulta muy beneficiosa para acceder a la biblioteca quijotesca.

María Carmen Marín Pina, con la jerarquía intelectual que le conocemos, se ocupa de esta tarea nada fácil de editar *Platir* y su antepasado *Primalcón* (este último según el ejemplar -sin portada y con folios faltantes- de la *princeps*, Cambridge, F.151.b.88, restaurado por la edición de Francisco Delicado, 1534: British Library, G.10558). Los criterios para llevar a cabo su tarea fueron los usuales al seguir las normas académicas vigentes en nuestros días, no obstante ha procurado conservar, de alguna manera, todo aquello relevante que estaba en el impreso del XVI. Por ejemplo, mantiene la distribución en dos columnas; conserva la numeración con letras en afán de alejarse lo menos posible del original (ij, xxxix, liiiij, etc.); los calderones del impreso, al principio de los epígrafes en *Platir*, se reproducen también lo más fielmente posible; el apóstrofo señala las vocales elididas; respeta las alternancias en la onomástica, personal y geográfica; agrega una Tabla de capítulos que, aunque inexistente o perdida en la edición príncipe,

ayuda al lector contemporáneo a la ubicación de la ingente materia narrativa.

En ambos casos, se incluye la "Bibliografía" correspondiente que, aunque no puede ser exhaustiva por las normas editoriales establecidas para *Los libros de Rocinante*, incluye los títulos fundamentales.

Al igual que con respecto a la materia tristaniana, el ciclo de los *Palmerines* deja ahora de ser 'inaccesible'. Con enfoques diversos, pero que permitirán una lectura igualmente eficaz, se alzan *Primaleón* y *Platir*, conducidos y vueltos a la vida por la labor paciente y rigurosa de su editora, la Dra. María Carmen Marín Pina.

c) *Flor de caballerías*, es el volumen nº 2 de la serie que analizamos. [Obra de] Francisco Barahona, edición de José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997, XL + 282 pp.

En nuestro comentario, hemos alterado el orden de aparición por su gran peculiaridad, de la que nos informa el primer apartado de la INTRODUCCIÓN: "Un manuscrito entre tantos manuscritos".

Ya el título, *Flor de caballerías*, es algo anómalo puesto que las denominaciones más usuales son *libro*, *historia*, *crónica*, *sergas*, *espejo*. El texto al que se califica de PRIMERA PARTE está dividido, sí, en dos libros, se cierra con la fecha "ANNO 1599", es decir, aquellos tiempos que siempre se han considerado de decadencia del género caballeresco, porque, al parecer, no surgieron ya nuevas obras. Pero, la reedición de numerosos libros de caballerías (*Amadises*, *Palmerín*, *Primaleón*, *Cristián*, etc.), hace dudosa la autenticidad del deterioro y, con razón, considera Lucía Megías que es una pretendida "decadencia editorial con matices" [p. 9]. Es cierto, sí, que en las últimas décadas del XVI, España vivió grandes dificultades económicas para imprimir estos volúmenes, cuya excesiva extensión fue uno de los inconvenientes mayores, y ellas motivaron diversas transformaciones, por ejemplo, en el formato. Sin embargo, esto no significó su muerte: no hay que olvidar que la literatura caballeresca había ofrecido títulos durante casi una centuria y justamente, por esta última causa, "otro aspecto a tener en cuenta puede ser la pobreza temática y argumental que el género caballeresco -después de un siglo de transitar los mismos pasos y florestas- viene a consumir en estos momentos" (p.X).

Sea como fuere, Lucía Megías esgrime su especial lanza (no usada aún, según creemos), deseoso de probar la exageración de la supuesta decadencia, para lo cual muestra la proliferación de *los libros de caballerías originales manuscritos*. Es así como confecciona una lista de catorce obras que, a su juicio, evidencia “la enorme vitalidad que el género mantiene en estos decenios e incluso en los primeros del siglo XVII”. La gran mayoría de ellos está hoy al cuidado de bibliotecas españolas, con algunas excepciones: *Clarisel de las Flores*, de cuya Primera Parte hay dos copias en la Biblioteca Apostólica Vaticana y en la Hispanic Society de N. York; de *Lidamarte de Armenia*, ms. que está en la Universidad de California; *Selva de Cavalerías*, en la Biblioteca Nacional de Lisboa, y de la continuación de *Belianís de Grecia* -o sea la *Quinta Parte* manuscrita-, además de la copia en la Biblioteca Nacional de Madrid, también posee otra la Nationalbibliothek de Viena.

El Dr. Lucía Megías se dedica desde hace tiempo al género caballeresco, y estudia especialmente los textos manuscritos (v. “Nuevas noticias de antiguas ediciones de libros de caballerías españoles conservados en las Bibliotecas Públicas de París”; “Dos folios recuperados de un libro de caballerías manuscrito: *Don Clarís de Trapisouda* (Biblioteca de Palacio: II.2504)”; “Catálogo descriptivo de libros de caballerías hispánicos. Otros libros de caballerías conservados en la Biblioteca del Palacio Real (Madrid)”; *Catálogo descriptivo de libros de caballerías españoles de los siglos XVI y XVII conservados en las Bibliotecas Públicas de París; Imprenta y libros de caballerías*, entre otros). Por ello, estaba en óptimas condiciones para editar este texto de una problemática peculiar, ya que “aparece no como un libro manuscrito habitual, sino que ha sido copiado imitando un libro impreso” (p. XII) y ofrece los rasgos fundamentales del producto de un taller gráfico. Así, en la portada está pegado, informa LM., “el grabado que Alonso y Estevan Rodríguez utilizaron en Burgos para imprimir la primera y segunda parte de *Belianís de Grecia* (1547 y 1587), tachando el *Belianís* que aparecía en una divisa en la esquina superior izquierda y escribiendo a la derecha: “BELIN / FLOR / DE / GRECIA”. Se imita en todo el modelo impreso de la literatura caballeresca: el título con la primera línea en mayúscula; los epígrafes con la primera línea en un cuerpo de letra mayor; las capitales “que se dibujan con todo tipo de detalle mediante motivos geométricos y vegetales, alternando varias formas y tamaños, tal y co-

mo los libros de caballerías impresos a finales de la centuria alternaban letras de varios alfabetos" (p. XIII); el texto está distribuido en dos columnas, etc.

LM. describe pormenorizadamente el códice (II.3060) de la Biblioteca de Palacio: analiza los folios, sus medidas, la numeración (con los errores de la misma y sus deterioros por cortes para la encuadernación -de la Bca. de Palacio del siglo XIX- que, por otra parte, impide distinguir los cuadernos originales). La falta de varios folios iniciales y parte de los últimos hace que el lector desconozca cómo culmina la serie de preguntas retóricas con que expresa su tristeza el Caballero del Arco: "¿por qué con [...] donde acabaremos el segundo libro." (p. 276).

También ofrece las medidas de la caja de escritura (c. 265 por 170 mm.), en la cual el número de líneas por folio es aproximadamente de 30 a 43. Con letra humanista de la segunda mitad del XVI, en tinta siempre negra, su lectura en ocasiones es difícil, por la cantidad de rasgos desdibujados.

La INTRODUCCIÓN da a conocer además ciertos datos del autor, cuyo nombre aparece en un soneto de alabanza incluido en el comienzo del Libro Segundo y en una carta que también se ha encuadernado entre los primeros folios del códice: algunos detalles permiten ubicar a Francisco Barahona en una ciudad granadina. Se pregunta José Manuel Lucía Megías si habrá sido pariente de la familia sevillana de ese apellido. Nada se sabe de él, de modo que los interrogantes por el momento no tienen respuesta, sin embargo, sí puede afirmarse que fue un gran conocedor de los libros de caballerías, a tal punto que LM. sostiene que "el propio *Flor de caballerías* no es más que un homenaje a todos ellos, a un grupo selecto de ellos, a los que quizás hace alusión al describir el maravilloso Arco en que sería armado caballero Belinfor: 'estaban pintados todos los hechos de armas que en este tiempo se pueden leer' (fol. 25v)" (p. XV). No obstante, se advierte la influencia especial de dos obras, el *Belianís de Grecia* de Jerónimo Fernández y el *Espejo de príncipes y caballeros* de Diego Ortúñez de Calahorra, que son los verdaderos "modelos narrativos y caballerescos de *Flor de caballerías*", afirma LM.

Estudia después el recurso de introducir la materia clásica, a la griega se suma la incidencia de la historia de Troya, no sólo por alusio-

nes esporádicas sino por la lectura directa que hace el protagonista y por la revivificación de aquellos personajes que hace Barahona, al estilo de lo ofrecido por *Cristalián de España y Belianís de Grecia*. De interés son también los apartados en que José Manuel Lucía Megías analiza distintos logros del autor: su tratamiento especial del mundo caballeresco, desde la mirada de sus criaturas de ficción y, además, la función que otorga a las historias intercaladas, por lo general relatos orales manejados con gran destreza.

Ejemplifica con numerosos casos el “estilo ornamental y amplificador” de la obra y al referirse, en especial, a la adjetivación, concluye que “la *mesura o moderación* [en torno a los consejos dados por López Pinciano] no son en absoluto características de la prosa de Francisco Barahona, por más que Aristóteles así lo recomendara en su *Retórica* para el uso general de los elementos del *ornato*” (p. XXIII).

Los “Criterios de edición” son los que rigen la serie de *Los libros de Rocinante*, es decir, efectuar la modernización imprescindible para que el texto pueda ser leído no sólo por especialistas, pero, al mismo tiempo, JMLM. procede con gran cautela y respeto por el original que transcribe -como hemos observado en el trabajo de María Carmen Marín Pina al editar los volúmenes 1 y 3. Mantiene el consonantismo del manuscrito, aun en sus alternancias y en cuanto a la acentuación, “se entiende como medio para la presentación de una propuesta crítica del texto” (p. XXX-VIII), sigue las normas vigentes y tilda para evitar confusiones (*á*, verbo / *a*, preposición; *é*, verbo; *e*, conjunción, etc.). Con respecto a la puntuación, JMLM ya había estudiado demoradamente este aspecto (v. *supra*), por lo que no actúa improvisadamente: decide conservar la del ms. por ser muy homogénea, “basándose en los siguiente signos de puntuación: punto final [.] , punto y medio [;] , la coma [,] y los paréntesis [()]” (p. XXX-VIII). Es interesante su observación en cuanto a agregar “el valor demarcativo del uso de mayúsculas así como de algunas expresiones, como *Con esto...*, que aparece comúnmente al terminar un diálogo, o *El príncipe...* (o cualquier sujeto), que viene a indicar el inicio de una nueva cláusula. De este modo, se ha primado el discurso progresivo frente a la sintaxis actual, con la consiguiente dificultad -aceptada de antemano- de la lectura del mismo, en especial en el caso de descripciones de lugares o de narraciones de combates” (p. XXXVIII). Finalmente, explica que, sin ninguna indicación, introdujo las muchas correcciones registradas en el ma-

nuñscrito, seguramente del mismo Barahona. Una Tabla de capítulos constituida según las rúbricas del códice complementa el texto.

Esta muy cuidada edición se enriquece por la "Bibliografía" que, como en los volúmenes comentados, menciona las fuentes, ediciones y estudios imprescindibles.

En suma, debemos felicitar a Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías por el esfuerzo editorial que significa publicar "de dos a tres títulos por año", según tienen previsto³, para integrar *Los libros de Rocinante* y deseamos que se mantenga su excelencia.

IV. Simultáneamente, el Centro de Estudios Cervantinos inició su serie de *Guías de Lectura caballeresca*, también con la dirección de Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías. Se han publicado en 1998, los cinco primeros números (no correlativos): 1. *Baladro del sabio Merlín* (Burgos, Juan de Burgos, 1498), por Paloma Gracia; 2. *Oliveros de Castilla* (Burgos, Fadrique Biel de Basilea, 1499), por José Manuel Lucía Megías; 12. *Clarián de Landanís* (Parte Primera. Libro Primero) de Gabriel Velázquez de Castillo (Toledo, Juan de Villaquirán, 1518), por Antonio González Gonzalo; 19. *Lisuarte de Grecia de Feliciano de Silva* (Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1525), por Emilio José Sales Dasi; 55. *Felixmarte de Hircania de Melchor Ortega* (Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1556), por María del Rosario Aguilar Perdomo.

La organización es la siguiente: INTRODUCCION no extensa; ARGUMENTO detallado por secuencias; DICCIONARIO; LISTA; BIBLIOGRAFÍA organizada en I. Ediciones, II. Edición moderna, III. Estudios y descripciones; ÍNDICE general. Los libros no pueden exceder las 100 páginas.

Se incluye un conjunto de reproducciones que proceden de la *princeps*; en algunos casos aparecen el prólogo, el primer folio, algunos internos, el último en que está ubicado el colofón y suele insertarse también el facsímil de las Tablas.

³ Acaba de llegarnos el volumen n°4 de *Los libros de Rocinante: Felixmarte de Hircania* de Melchor de Ortega. Edición de María del Rosario Aguilar Perdomo. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998, xxvii + 448 pp.

Esta última empresa también hubiera tenido, seguramente, el beneplácito quijotesco: lo cierto es que se le ofrece ahora al 'amable lector' de nuestros días un cúmulo de posibilidades y estímulos para intentar esclarecer el imaginario cervantino. Este nuevo proyecto de las *Guías de lectura caballeresca* "nace con la pretensión de convertirse en una herramienta imprescindible para acercarse al complejo universo de los libros de caballerías castellanos". Consideramos, sin embargo, que el resultado excede a los propósitos, ya que cada *Guía* vale por sí y ofrece utilidades múltiples. Por ejemplo, gracias al listado de personajes, se ubica a alguno de ellos que yace en una obra poco difundida; por las reproducciones, se reconoce un grabado que no se sabía que también se incluía en determinado libro; el detallado argumento permitirá situar con exactitud y rapidez una aventura olvidada, sin acudir al no mentado, pero usado y en demasía, 'Clemencín'...

Todos los casos comentados, con muy diversos enfoques, tratamientos editoriales y lugares de redacción y de publicación alejados (España, México, Argentina, Alemania), muestran el intento tesonero de recuperar esos textos, de esclarecer su mensaje, de llevar, quizá, al nuevo milenio un nuevo fervor por aquellos ideales caballerescos.

ACERCA DE LOS MANUSCRITOS DEL
TRATADO DE LAS ARMAS
DE MOSÉN DIEGO DE VALERA

Lourdes Simó
Universidad de Barcelona

En 1992 publiqué un pequeño artículo en la revista *Medievalia* donde, además de dar unas breves noticias sobre la vida de Mosén Diego de Valera, describía los manuscritos y los ejemplares de las ediciones secentistas conocidos hasta aquel momento del *Tratado de las armas* o *Tratado de los rieptos y desafíos*. El presente trabajo pretende continuar la labor iniciada en aquella publicación, proporcionando noticias sobre nuevos manuscritos de la obra y rectificando algunas apreciaciones erróneas que se deslizaron involuntariamente en el citado artículo, para finalmente determinar el estado actual de las investigaciones acerca de las dos ediciones que se conocen del opúsculo valeriano.

Nuevos manuscritos del *Tratado de las Armas*

Actualmente, y gracias a la ingente labor de quienes colaboran en la base de datos llamada “Bibliografía Española de Textos Antiguos” (de ahora en adelante BETA), coordinada por los profesores Charles B. Faulhaber y Angel Gómez Moreno, podemos afirmar que la

mayor parte de manuscritos valerianos han sido excelentemente descritos. Es el caso de los manuscritos que se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid, mss. 1341, 7099, 12701, 12672, Res.125, y los manuscritos 1098 de la Biblioteca Casanatense de Roma y Esp.233 de la Biblioteca Nacional de París. De otros, hasta el momento sólo se han proporcionado los datos básicos (título, material, folios...) a la espera de su descripción completa. A continuación, reseñamos los manuscritos en los que se encuentra el *Tratado de las Armas* de Diego de Valera, con indicación de aquellos datos especialmente relevantes para el texto que nos ocupa -datación, tipo de manuscrito, calidad de la copia, etc.-, en tanto que he reservado las noticias relativas únicamente al soporte manuscrito (descripción exhaustiva de otros contenidos además del *Tratado*, detalles de las medidas) para mis colaboraciones en BETA.

1) MS. Madrid, Biblioteca del Palacio Real, II/1341.

Se trata de un breve manuscrito de 58 hojas cuyo título, según puede leerse en el tejuelo, es "Libro de Armas". Además del capítulo once del *Especo de verdadera nobleza*, llamado *Tratado de nobleza e fidalguía* en el manuscrito, del *Ceremonial de Príncipes* y del *Tratado de las Armas* (este último al final, fs. 29r-57v) encontramos dos tratados, de Juan Rodríguez del Padrón y de Pedro Afán de Ribera respectivamente, y unos folios dedicados a las "Virtudes de piedras". El texto del *Tratado de las Armas* está compuesto en letra gótica cursiva (se trata de la misma mano que el resto del manuscrito), de lectura más difícil a medida que se avanza en sus folios, pues éstos se han ido oscureciendo con el paso del tiempo. No contiene ni dibujos ni capitales adornadas: es un manuscrito para uso personal. La única ilustración se encuentra en el f. 58r, una hoja plegada que contiene las enseñas de armas descritas en la tercera parte del *Tratado*. El copista se muestra bastante descuidado, con frecuentes omisiones y lecturas erróneas, y parece desconocer los nombres de los personajes de la Antigüedad clásica: por ejemplo, la frase "a Trajano y a Alexandre sobrais", se convierte en "a trajano alexandin sobrais" (f. 27r); "Troo, rey de Troya" en "otro rey de troya" (f. 47r). Los folios fina-

¹ Sobre el manuscrito Madrid, Biblioteca Nacional, 12672 merece destacarse la cuidadosa descripción realizada por Julian Weiss (1996), pp. 188-196.

les de la tercera parte, dedicados al blasón, son rubricados con el título "Blason de las armas", hecho que no hemos apreciado en los demás manuscritos del *Tratado de las Armas*, y que confirma nuestra teoría de que estos últimos folios debieron de circular en su tiempo como un texto independiente.

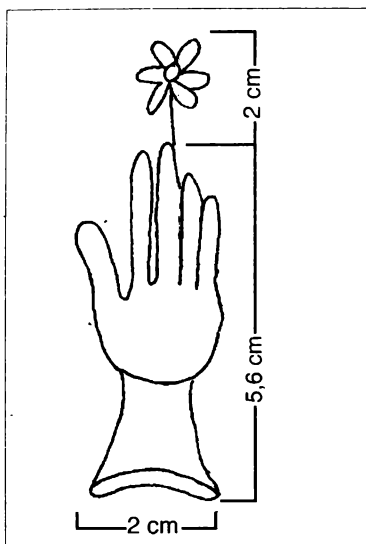
2) MS. Madrid, Biblioteca Nacional, 7558.

En este manuscrito, el *Tratado de las Armas* se encuentra en primer lugar (fs. 1r-32r), seguido de copias de algunas epístolas de Diego de Valera, capítulos sueltos del *Espejo de verdadera nobleza* y el *Ceremonial de príncipes* completo. Esta primera parte -toda de una misma mano, en letra gótica redonda- concluye en el f. 56v. Siguen 5 folios en blanco y, a partir del f. 61r hasta el final del manuscrito (f. 95v), se encuentra una cronología histórica ("Sumario de las cosas que pasaron en los tiempos pasados") hasta el año 1454, redactada también en letra gótica, pero de distinta mano. La cronología es ampliada por manos posteriores, de los siglos XVI y XVII, hasta llegar al año 1521. En todo el manuscrito existen tres tipos de filigranas, ninguna de las cuales se corresponde exactamente con los repertorios consultados:

1ª) Mano enguantada, cerrada, sosteniendo una flor de seis pétalos en su dedo índice.

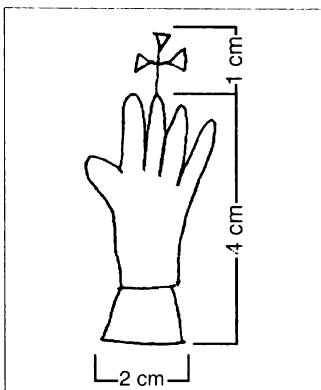
La muestra ha sido tomada del f. 57. Semeja el n° 10713 de Briquet (1923), fechado en Grasse, 1485, aunque no es idéntico.

² Véase al respecto p. 156, nota 5 de nuestro artículo publicado en *Incipit* (1993).

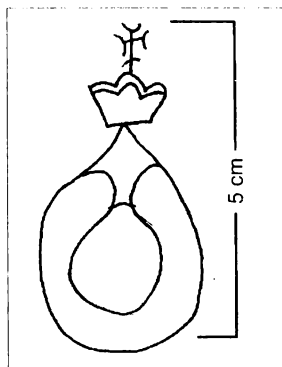


2^o) Mano enguantada abierta sosteniendo en su dedo índice una cruz.

La muestra fue tomada en el f. 67. No encuentro ningún parecido en los registros de filigranas consultados.



3º) Anillo con corona de tres puntas y cruz en la parte superior.

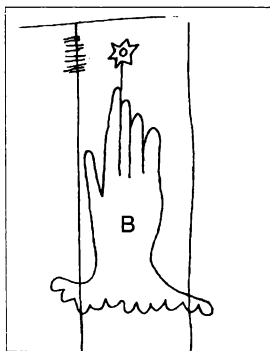


No he encontrado similares en los repertorios. El más parecido es el registro n° 1138 de Valls Subirà (1970), aunque no es idéntico. La muestra fue tomada en el f. 77.

Externamente, la primera parte del manuscrito, que contiene las obras de Diego de Valera y es obra de una misma mano, se muestra más rica que la segunda: las capitales que encabezan las obras se encuentran adornadas a dos tintas, roja y azul. Las rúbricas están escritas en tinta roja, los calderones también. El texto se circunscribe a una caja (de 120 x 157). Podemos concluir que se trata de un manuscrito palaciego, que figuraría en los anaqueles de alguna noble biblioteca.

3) MS. 1598, Barcelona, Biblioteca de Cataluña.

Manuscrito muy breve, de 22 folios, en los que sólo se encuentran completos el *Tratado de las Armas* y el *Ceremonial de príncipes*. Parece que el copista quería continuar con la traducción al castellano del capítulo 321 del *Dotzè del crestià* de Francesc Eiximenis, cuyo tema son los torneos y justas, pero no completó más allá del título y de las dos primeras líneas del citado capítulo. El manuscrito puede fecharse en la primera mitad del siglo XVI, tanto por el tipo de letra, cursiva humanística, como por la filigrana del papel, que se corresponde exactamente al registro n° 1667 de Valls Subirà (1970):



Se trata de la copia de un manuscrito anterior, del cual también reproduce los dibujos de las enseñas (fs. 5r-5v y 22 v) y de la cota de armas (f. 22r). La encuadernación es moderna y los pliegos han sido erróneamente cosidos, con lo que una parte del *Tratado de las Armas* ha sido catalogado como un texto independiente. En la actualidad, el manuscrito se presenta al lector con la siguiente forma externa: un cuaternión (que contiene el principio de la primera parte del *Tratado de las Armas* (fs. 1r-4v) y el final de la tercera (fs. 5r-8v), seguido de un ternión (con el *Ceremonial de príncipes* completo) y un quinión (con la ley sobre los desafíos promulgada por Alfonso XI incluida en la Primera parte del *Tratado de las Armas* y que se ha considerado a simple vista como un texto autónomo, el resto del *Tratado* y el comienzo del mencionado capítulo del *Dotzè del crestià*). A los fs. 9 y 21 les ha sido cortado su correspondiente para formar un pliego, por lo que deduzco que en la encuadernación antigua debían de ir juntos.

Considero que la encuadernación primitiva debía de intercalar dos cuaterniones, que configuraban el texto completo del *Tratado de las Armas* seguido de un ternión, que contenía el texto completo del *Ceremonial de príncipes*. Los actuales fs. 9 y 21 habrían formado parte de un mismo pliego.

4) Contamos con diversos manuscritos de los siglos XVII al XIX, que transcriben el *Tratado de las Armas* de copias anteriores. Tales transcripciones resultan interesantes por sus notas marginales y referencias, a través de las cuales puede intuirse la existencia de versiones quinientistas del tratado valeriano todavía hoy no descubiertas:

4.1) MS. Madrid, Real Academia de la Historia, 9/1024 (Col. Salazar y Castro, N-24).

Se trata de un voluminoso manuscrito facticio (269 folios), en el que conviven textos compuestos en diversas épocas, transcritos por manos distintas, y con variadas foliaciones. Por las fechas que aparecen en las distintas secciones del manuscrito y por el tipo de caligrafía, podemos datar la compilación en la primera mitad del siglo XVII. El *Tratado de las Armas* se encuentra en los fs. 72r-88v, aunque el margen superior derecho del folio, donde se halla la numeración, está cortada. Reproduce el texto de un manuscrito que debió de servir de base a las ediciones

secentistas, ya que -al igual que éstas- no incluye el párrafo final de la segunda parte y el título es el característico:

Tratado de los Rieptos y Desafíos, que entre los cavañeros e hijos dalgo se acostumbra hacer según las cosas tumbres de España, Francia e Inglaterra: en el qual se contiene quales y quantos son los casos de traicion/ y de menosvaler, e las enseñas e cotas de armas. Con otro tratado llamado Ceremonial de Principes.

La primera parte del manuscrito que sirvió de antígrafo contiene numerosos espacios en blanco, que el copista deja, alegando que así se encontraba el original (señalamos en letra cursiva entre paréntesis angulares los fragmentos que faltan):

[f.72 r]

...e Al[exandre] sobrais...

...quisiere no lo [busque fuera de vos:por] que con verdad...

...lo que la [discreta reina Saba al rey] Salamon...

...son los [tus siervos que continuamente ven] a ti y a tus obras.

[f.72 v]

...saber a padre, o madre, o hermano o [primo o pariente que] fuese fuera de la tierra, o en orden o en edad [que no pudiese combatir,era] permiso/ Riepto, trance o gaje de batalla [exceptado en furto] que fuese fecho. E despues vistos los grandes daños [enemistades e] gastos...

[f.73 v]

(viene de 73 r) el maleficio ser fecho como [dicho es]

Por lo qual nos auemos mandado sellar / la presente de nuestro sello dada en Paris el miercoles de la Trinidad año de [gracia de] mil y treientos y seis.

El resto del *Tratado de las armas* no contiene omisiones.

4.2.) MS. Madrid, Biblioteca Nacional, 9942.

Sólo transcribe el *Tratado de las Armas* (fs. 1r-34r) y el *Ceremonial de príncipes* (fs. 35r-44r). La nota final (f. 44) incorporada por el copista, don Fernando José Velasco y Cevallos, Camarista de Castilla³, informa

³ El bibliófilo Don Fernando José Velasco y Cevallos (muerto en 1789) fue presidente de la chancillería de Granada, consejero de Castilla, de la Inquisición y de la Cámara Real. Compuso varias obras de erudición jurídica y genealógica. Cuando en 1766 se realizó el inventario de su biblioteca se contabilizaron cerca

de la fecha en que le fue entregado el manuscrito (20 de Diciembre de 1765) y las características del mismo: "un tomo en 4º de papel y letra de más de 250 años de antigüedad", en el que, a los tratados de Valera, seguían las siguientes obras:

- La "Séptima Tragedia de Séneca ordenada por Marco Tulio", esto es, la tragedia *Medea* de Séneca (fs. 65-101).

-La "Doctrina de hablar e callar", de Marco Tulio (fs. 102-114).

-Los "Buenos dichos de Philosophos" (fs. 114-118). A este texto siguen según Velasco y Cevallos- cuatro folios en blanco.

-La "Estoria de Jugurta", de Salustio (fs. 123-162). Se trata de la obra conocida como *Guerra de Yugurta*.

Merced a esta cuidadosa enumeración, hemos identificado el manuscrito copiado por Velasco y Cevallos con el número 3190 de la Biblioteca de Cataluña, en Barcelona, copiado entre 1450 y 1500 y cuyo último propietario fue el escultor Frederic Marès. Como informa el copista en su nota, el manuscrito había salido de la biblioteca del Marqués de Benamejí, y pasado por las manos del Racionero de la Iglesia de Málaga, don Cristóbal de Medina y Conde, y del Bibliotecario Mayor del Rey. También lo había visto don Nicolás Antonio, el cual lo describió en su *Bibliotheca Hispana Vetus* (II, nºs 718-19, p. 207). En su estado actual, al manuscrito le faltan precisamente los folios que copió Velasco y Cevallos. Probablemente, llegara a las manos de Marès en estas mismas condiciones⁴.

4.3) MS. Madrid, Biblioteca Nacional, 9782.

Al igual que el anterior, copia únicamente el *Tratado de las Armas*

de diez mil volúmenes, muchos de ellos manuscritos medievales. Mayor información y bibliografía la proporciona M. Sánchez Mariana (1993, p. 74).

⁴ Como en tantos otros casos, es muy probable que los dos tratados de Valera, después de copiados, no volvieran a su ubicación original. Tal vez, aunque todavía ilocalizables, se encuentren en la Biblioteca Nacional de Madrid, a donde fueron a parar la mayor parte de los fondos de Velasco y Cevallos en la segunda mitad del siglo XIX, tras haber sido vendidos por su viuda, doña Paula de Quevedo, al Marqués de la Romana, y haberlos instalado éste en Valencia. De cualquier modo, el disperso trayecto pudo hacer que se extraviara el manuscrito.

y el *Ceremonial de príncipes*. Es un volumen en 4^o, de letra del siglo XIX, observación corroborada por las fichas que conserva la Biblioteca Nacional, según las cuales, el manuscrito está fechado en 1835 y perteneció a don Serafín Estébanez Calderón. El *Tratado* se encuentra en los fs. 2r-86v, y presenta grafías características: el uso del grupo *ny* con valor de ñ (*senyas*-f. 3r-; *senyoria*-f. 5v-; *acalonyar* -f. 21r, etc.), uso de *ch* con valor de *c*: *achaeció* (f. 7v); *Leyon* (f. 22r) en vez de *León*; *reuto*, *reutar* (f. 27v) en vez de *riepto*, *reptar*, como se lee en otros manuscritos. El profesor Charles B. Faulhaber (BETA, MANID 3425) considera que podría haberse copiado de un manuscrito aragonés del siglo XV. Podemos añadir otros datos interesantes: faltan las últimas líneas de la segunda parte, como sucede en las ediciones secentistas y en los manuscritos que las copian; el grabado de las cotas de armas (f. 62r) no se identifica con ninguno de los que aparecen en los manuscritos de los siglos XV y XVI, y sí con los de una de las ediciones (la que hemos llamado B). Hay anotaciones del copista decimonónico sobre el original, como la ausencia de los dibujos de los escudos al final de la tercera parte del *Tratado* (f. 85v), dato escasamente relevante para identificar de qué manuscrito estaba copiando, pues en todos ellos, excepto el ms. 12672, de la Biblioteca Nacional de Madrid, se aprecia la misma ausencia.

4.4.) MS. Madrid, Real Academia de la Historia, 9/5971.

Se trata de un vol. en 4^o, en que se transcriben diversos textos de los siglos XIV y XV relacionados con la caballería, como indica el tejeuelo: "Varios sobre milicia". El texto del *Tratado de las Armas* ocupa los fs. 69r-108v y fue transcrito por Don Joaquín María Bover⁵, según certifica el propio copista en el f. 115v, al final del *Ceremonial de príncipes*:

Certifico y hago fe que el escrito que precede es copia literal y exacta de las 30 fojas [sic] utiles que componen un

⁵ El polígrafo Joaquín María Bover de Rosselló (Sevilla, 1810-Palma de Mallorca, 1865) se destacó durante el siglo pasado por sus obras heráldicas y crónicas. Fue Cronista General del Reino de Mallorca, fundador de la Academia Mallorquina de Literatura y Antigüedades y Bellas Letras. También fue miembro de la Academia de la Historia ubicada en Madrid (véase Diccionario biográfico (1966), vol.I pp. 348-49).

libro en 4^o prolongando [sic] de letra de mediados del siglo XV, autógrafo de Diego de Valera, coronista del Rey don Juan II de Castilla, que existe en la Biblioteca del Excmo. sr. conde de Montenegro, lo que he sacado guardando rigurosamente [...] transcribo la misma ortografía y acentuación de su original. Y para que así pueda hacerse constar libro la presente en Palma de Mallorca a 28 de Diciembre de 1845.

Un análisis detallado de las grafías nos ha llevado a considerar que el manuscrito copiado fue el 12.672 de la Biblioteca Nacional de Madrid, o uno muy próximo a éste.

Es muy probable que en archivos y bibliotecas sigan apareciendo manuscritos que contengan el *Tratado de las Armas*; en la actualidad contamos con someras referencias que apuntan a la biblioteca de la Academia de la Historia y a la Biblioteca Nacional de Madrid como importantes focos de material valeriano⁶.

Rectificaciones y precisiones

A la descripción de los manuscritos realizada en *Medievalia* (1992, pp. 26-27) y a la enumeración de los mismos llevada a cabo en *Lucipit* (1993, p. 159, n. 8), debemos añadir algunas precisiones:

- Como ya expliqué en la comunicación presentada en el I Congreso de Jóvenes Filólogos (La Coruña, Septiembre de 1996)⁷, el n° 208 de la Biblioteca Pública de Toledo era, efectivamente, un manuscrito y como tal aparece clasificado en BETA, MANID 2201. Sin embargo, la longitud, el título y el contenido del mismo (el *Tratado de las Armas* y el *Ceremonial de*

⁶ En la base de datos BETA, abierta a todos los hispanistas medievalistas, siguen incorporándose noticias de nuevos manuscritos, todavía no examinados, por ejemplo: Madrid, Academia de la Historia, Col. Abella, X; Madrid, Biblioteca Nacional, 2803 (del siglo XVII).

⁷ "Un ejemplo de anotación a dos citas legales presentes en el *Tratado de las Armas* de Diego de Valera", *Actas del Primer Congreso de Jóvenes Filólogos*, Universidad de A Coruña (en prensa).

príncipes de Diego de Valera, únicamente) permiten suponer que se trataba de una copia manuscrita de la edición. La sospecha se corrobora con las siguientes observaciones:

- Los *incipits* del *Tratado de las Armas* y del *Ceremonial* son idénticos a los de las ediciones.

- Las rúbricas son señaladas en el manuscrito igual que en las ediciones, como el ejemplo de la primera parte del *Tratado de las Armas*: "Otro tal juramento se recibe del reptado" (f. 5v). El manuscrito señala mediante calderones las letras mayúsculas de las ediciones.

- El texto del manuscrito presenta las mismas carencias que las ediciones: falta el último párrafo de la segunda parte del *Tratado de las Armas*; omite palabras que tampoco están en la edición⁸.

- Finalmente, esta última característica puede desorientar a quien crea que este manuscrito pudo servir de base a las ediciones, pues moderniza algunas palabras que en el siglo XVI habían caído en desuso, en tanto que las ediciones las mantienen, por ejemplo:

MANUSCRITO 208 B.P.TOLEIDO	EDICIONES Y MANUSCRITOS
truxe <i>allí</i> mi enpresa	truxe <i>ende</i> mi enpresa
<i>hasta</i> el fin de mis armas	<i>fasta</i> el fin de mis armas
(f. 14r)	

Además, los dibujos de las enseñas de armas están orientados a la derecha, en tanto que en las ediciones lo están a la izquierda.

Sobre las dos ediciones del *Tratado de las Armas*

Como señaló José Antonio Balenchana en 1878, del *Tratado de las armas* (siempre acompañado por el *Ceremonial de príncipes*) se realizaron dos ediciones en el s. XVI. Una de ellas -que llamaremos A- es la que pre-

⁸ "mote o devisa" (mss. 12701 y 7099 de la B. Nacional de Madrid, ms. Esp. 233 de la B. Nacional de París, y ms. 1098 de la Biblioteca Casanatense, Roma); en los mss. 1341 y 12672 de la Biblioteca Nacional de Madrid la expresión es: "mote o devisa o diversidad de colores". Serrano Morales (1898-99), pp. 96-99 extraídos de los protocolos del notario Jerónimo Carbonell.

senta en la portada una liza con su palenque y en el centro dos jinetes ba-tiéndose a espada. El combate es presenciado, desde su balcón, por el rey y la reina. Debajo de ellos, otro balcón con tres damas. Bajo los gra-bados, el título, en letras negras, se refiere a la obra principal como *Tra-tado de los rieptos τ desafíos*.

Hasta ahora, los ejemplares conservados de esta edición son: Barcelona, Biblioteca de Cataluña, signatura Bon-9-I-14; Madrid, Biblio-teca Nacional, signatura R.2302; Londres, British Library, signatura G.10.188 y New York, Hispanic Society, este último ejemplar encuader-nado con el *Remedio de los desafíos* de Diego del Castillo de Villasante (Tu-rín, Antonius Ranotus, 1525). Claire Louise Penney (1965, p. 578) catalo-gó dos ejemplares del *Tratado de las Armas* en la Hispanic Society: uno de ellos es el que pertenece a la edición arriba citada; el otro- que todavía no hemos podido ver- lo identifica Penney con el nº 1685 del catálogo de la Biblioteca de Salvá (vol.II), cuya portada es reproducida en este mismo catálogo, y que es muy similar al ejemplar que se encuentra en la Biblio-teca de la madrileña Fundación Lázaro Galdiano (signatura Inv. 8.115). Este ejemplar, dado a conocer por José Simón Díaz (1988, p. 396) y el identificado por Penney en el catálogo de Salvá, pertenecen a otra edi-ción -que llamaremos B-, también citada por Balenchana. Analizando el volumen de la Fundación Lázaro Galdiano detenidamente, observamos que B es una edición completamente distinta de la llamada A. En primer lugar, en la portada sólo aparece un grabado (el de la liza con los dos ca-balleros) y el título está confeccionado a dos tintas, roja y negra. En el in-terior, los tipos usados como capitales -sólo tres: dos "S" y una "P"- son más pequeños que en A, los dibujos de las cotas de mallas (hoja c ii v) también son distintos y los grabados de las enseñas de armas (hoja c iii r- v) se encuentran más gastados. Asimismo, la distribución del texto en las páginas -no la de los grabados- y la medida de la caja son distintas.

Una vez delimitadas las dos ediciones secentistas, se presenta el problema de fecharlas. Según Balenchana (pp. 23-25) entre ambas no debió de mediar un lapso muy largo de tiempo. Sin embargo, quienes han intentado datarlas han tropezado con serios escollos. F.J.Norton (1978, nº 1257), basándose en los tipos de imprenta, determinó fechar la edición A en 1517, como obra del impresor valenciano Juan Viñao. Nor-ton aprecia que los grabados del título se encuentran bastante más dete-

riorados en la edición que realizó el mismo Viñao en 1519 de la obra de Gonzalo Fernández de Oviedo, *Libro del muy esforzado y muy invencible caballero don Claribalte*, y uno de ellos (no especifica cuál pero se está refiriendo al de los caballeros en la liza) en la edición que nosotros llamamos B, fechada por Norton después de 1520 (p. 457). Recientemente, el bibliotecario Juan Antonio Yeves (1997, p. 210) ha corroborado el aserto de Norton fechando provisionalmente el ejemplar que se encuentra en la Fundación Lázaro Galdiano en 1520. En efecto, el grabado de los caballeros se encuentra en el f. 32r de la citada edición; el grabado del rey, la reina y las tres damas, en el f. 65r. Además, las capitales empleadas en el *Claribalte* se encuentran en B, pero no en A. Por ello, podemos concluir con cautela que A constituyó la primera edición y B la segunda. Sin embargo, existen indicios razonables para dudar de la fecha de edición de A e incluso de su atribución a Viñao: el impresor valenciano se comprometió en 1513 a trabajar con su colega Jorge Costilla en la edición del *Flos Sanctorum*, compromiso cuya ruptura generó diversos pleitos⁹. El ejemplar de la edición del *Flos Sanctorum* que se conserva en la Biblioteca de Cataluña, en Barcelona, y atribuido a Costilla, contiene una "P" capital idéntica a la que aparece en la edición A del *Tratado de las Armas*¹⁰.

Con la informatización de las bibliotecas y archivos públicos y con la ayuda de motores de búsqueda como *PhiloBiblon*, en el que se encuentra integrada la base de datos BETA, no dudamos que en breve tiempo se notificará la aparición de nuevos ejemplares de las ediciones valerianas, hecho nada extraño pues se trata de un texto cuyo contenido debió de apasionar a los caballeros y que gozó de una gran difusión en los medios nobiliarios castellanos.

⁹Sobre el pleito entre Costilla y Viñao, véanse los documentos que aporta Serano Morales (1898-99), pp. 96-99 extraídos de los protocolos del notario Jerónimo Carbonell.

¹⁰Sería necesaria una rigurosa investigación de la imprenta en Valencia para determinar la imprenta de la que proceden algunas obras, como el citado *Flos Sanctorum*. Juan Delgado Casado (1996, II, pp. 716-17), apoyándose en abundante bibliografía, determina que, fruto del pleito entre Costilla y Viñao, éste último se apropió de los tipos de imprenta del primero, con los que publicará en 1517 el *Libro del esforzado caballero Arderique*.

BIBLIOGRAFIA

- BALENCHANA, José Antonio (1878): *Epístolas de Mosén Diego de Valera cubiertas en diversos tiempos e a diversas personas. Publicadas juntamente con otros cinco tratados del mismo autor sobre diversas materias la Sociedad de Bibliófilos Españoles*, Miguel Ginesta, Madrid.
- BRIQUET, C.M.(1923): *Les filigranes*, Leipzig, 2ª edición, vol. III.
- Catálogo de la Biblioteca de Salvá (1872), Valencia.
- Catálogo de la Real Biblioteca. Manuscritos. vol.1 (1994), Editorial Patrimonio Nacional, Madrid, tomo XI.
- Catalogue de la Bibliotheque de M. Ricardo Heredia (1892), Paris.
- DELGADO CASADO, Juan (1996): *Diccionario de impresores españoles (s. XV-XVII)*, Arco Libros, Madrid.
- Diccionari Biogràfic* (1966), Albertí Editor, Barcelona.
- FAULHABER, Charles B. (coord.) (1997): *Bibliografía Española de Textos Antiguos* (BETA), dentro de *PhiloBiblon*.
- FERNANDEZ DE OVIEDO, Gonzalo (1519): *Libro del muy esforzado caballero Don Claribalte*, Ed. facsímil (1956) Fundación Conde de Cartagena, Castalia, Valencia.
- Flos Sanctorum* (1514), Barcelona, Biblioteca de Catalunya (signatura 10-VI-19), Jorge Costilla (?), Valencia.
- NICOLAS ANTONIO (1788): *Bibliotheca Hispana Vetus*, Vda. de Joaquin Ibarra, Madrid.
- NORTON, F.J. (1978): *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal (1501-1520)*, Cambridge University Press, Cambridge.
- PENNEY, Claire Louise (1965): *Printed books in the Hispanic Society of America. 1468-1700*, New York.
- SANCHEZ MARIANA, Manuel (1993): *Bibliófilos españoles. Desde sus orígenes hasta los albores del siglo XX*, Biblioteca Nacional- Ministerio de Cultura- Ed. Ollero y Ramos, Madrid.
- SERRANO MORALES, José Enrique (1898-99): *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico en España hasta el año 1868*, F.Doménech, Valencia (facsímil de la Librería París-Valencia, 1987).
- SIMÓ, María Lourdes (1992): "Los manuscritos del *Tratado de las Armas de Mosén Diego de Valera* ", *Medievalia*, 12, Diciembre, 23-29.

- (1993): "El manuscrito 529 de la Biblioteca Nacional de Cataluña y el *Tratado de las Armas* de Mosén Diego de Valera", *Incipit*, 13, 153-169.
- SIMÓN DÍAZ, José (1988): "La literatura medieval castellana y sus ediciones españolas de 1501 a 1560", *El libro antiguo español. Actas del primer Coloquio Internacional*, Universidad de Salamanca- Biblioteca Nacional de Madrid- Sociedad Española de Historia del libro, Madrid, pp. 371-396.
- VALLS SUBIRÀ, Oriol (1970): *Paper and watermarks in Catalonia*, Amsterdam, vol. 2.
- VINDEL, Francisco (1951): *El arte tipográfico en España durante el siglo XV. Dudosos de lugar de impresión. Adiciones y correcciones a toda la obra*, Madrid, vol. VIII.
- WEISS, Julian (1995): "La *Quiestión entre dos cavalleros*: un nuevo tratado político del siglo XV (II)", *RLM*, VII, 185-207.
- YEVES, Juan Antonio (1997): *La estética del libro español*, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.

EL CANCIONERO DE PERO MEOGO

Armando López Castro
Universidad de León

El período de florecimiento de la lírica gallego-portuguesa, el que va desde 1200, fecha aproximada de la sátira política de Johan Soarez de Paiva contra el rey Sancho VII de Navarra, hasta 1350, año del testamento de Don Pedro de Portugal, Conde de Barcelos, que dejó a Alfonso XI de Castilla un *Libro de canciones*, no es homogéneo ni por el contenido ni por la forma, pues el anónimo autor del *Arte de trovar*, con que se abre el *Cancionero de la Biblioteca Nacional*, nos habla de cuatro géneros principales, las cantigas de amor, las cantigas de amigo, las cantigas de escarnio y las cantigas de maldecir, estando las primeras más cercanas a la tradición provenzal, mientras las restantes parecen seguir un lirismo de tipo autóctono. A pesar de que la cantiga de amigo recibió forma escrita tras la difusión de la poesía cortés, su mayor unidad temática y formal, asegurada por su vinculación a tradiciones folklóricas y la tendencia a las formas fijas, como el estribillo del *refram* y el paralelismo del *leixa-pren*, revela un claro distanciamiento de la escuela provenzal y una asimilación de las posibilidades latentes de la lírica tradicional. De entre sus cultivadores destaca Pero Meogo, cuyo lenguaje poético expresa simbólicamente

mente la supremacía del viejo ritualismo erótico¹.

La ausencia de datos concretos en las *cantigas de amigo* y la semejanza de sus temas y formas poéticas nos llevan a pensar en una cronología relativamente próxima. En el caso de Pero Meogo o Moogo, los documentos gallegos, que lo identifican con un clérigo del monasterio de Tambre, que vivía en Banga en 1269, y la prueba indirecta de la imitación literaria, según la cual la cantiga de don Denis ("Levantou-s'a velida") induce a tomar como modelo la de Meogo ("Levou-s'a louçana, levou-s'a velida"), parecen situarlo, no en el reinado de don Denis (1279-1325), sino en los de Alfonso X de León y Castilla (1252-1284) y Alfonso III de Portugal (1248-1279), es decir, en el tercer cuarto del siglo XIII, momento en que los trovadores más conocidos, como Nuno Fernandez Torneol, Meendinho, Martin Codax y Joham Zorro, son representados dentro de los cancioneros cortesanos. Este momento de madurez nos hace pensar en una elevada conciencia artística, capaz de vivificar las fórmulas de la tradición con variaciones que exigen sutileza y maestría técnica. El proceso de variaciones formularias, además de confirmar la continuidad de una escuela de origen popular, en contacto o al margen de la escuela trovadoresca, descubre el principio en que se asienta la lírica medieval: la dialéctica de la repetición y de la invención².

¹ Para el texto de las nueve cantigas, además de los dos códices que las recogen, el *Cancioneiro da Vaticana* (edición facsimilada del códice 4803, Lisboa, Centro de estudios Filológicos, 1973, núms. 789-797) y el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (edición facsimilada del códice 10991, Lisboa, Biblioteca Nacional-INCM, 1982, núms. 1184-1192, que es la que aquí seguimos), tengo en cuenta las ediciones de X. L. Méndez Ferrín, *O Cancioneiro de Pero Meogo*, Vigo, Galaxia, 1966; V. Beltrán, *Canción de Mujer, Cantiga de Amigo*, Barcelona, PPU, 1987; y L. A. de Azevedo Filho, *As cantigas de Pero Meogo*, Santiago de Compostela, Latiovento, 1995, que es una reedición de la publicada en Río de Janeiro en 1974.

² Para los datos documentales y biográficos sobre Pero Meogo, véanse los estudios de F. Bouza Brey, "Petrus Meogo, Presbiter, no ano 1325", *Boletín de la Real Academia Gallega*, 1959, pp. 13-16; y de X. Filgueira Valverde, "Novos rastros documentais de xograres galegos", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, fascículo 1, 1944, recogido ahora en *Estudios sobre lírica medieval. Trabajos dispersos* (1295-1987),

Teniendo en cuenta que la lírica gallego-portuguesa refleja el gusto de la época trovadoresca, en que la *inventio* consistió en la variación formal sobre temas conocidos, lo cual nos lleva a hablar de mutuas concesiones entre el estilo autóctono y el provenzal, conviene concentrar la atención no en la materia tradicional, que es propiedad de todos, sino en la elaboración artística e individual de la forma poética. Porque la cantiga de amigo, debido a su imprecisión realista, se centra en el sentimiento, aquello que es permanente y reaparece a la luz de una palabra evocadora. En este sentido, Pero Meogo es el poeta del instinto sexual y sus canciones, caracterizadas por el encuentro de los amantes en la fuente y el símbolo fálico del ciervo que enturbia el agua, revelan fases y estados intermedios a partir de una canción de mujer en latín vulgar.

Tanto la canción de mujer mozárabe como la cantiga de amigo gallego-portuguesa hunden sus raíces en el viejo sustrato lírico de la tradición románica, que sobreentiende un ámbito sagrado en el que la mujer desempeñaba una relevante función sacerdotal. De estos ritos afrodisíacos, ligados al culto maternal de la fertilidad y de los que tal vez derivan las *choreas psallentium mulierum*, que celebran la entrada de Alfonso VII en Santiago en 1117, persiste el esquema coreográfico de la danza ritual, visible en las *bailadas o bailias*, y la supremacía de la madre, que ejerce su autoridad sobre la hija enamorada. A diferencia de la desencarnación de la cantiga de amor, que en gran parte se debe a la sublimación espiritualizante de la ideología cortés, en la de amigo hay una mayor relación carnal, una nostalgia física del amigo ausente (“mais, se massese con meu amigo, / a luz agora seria migo”, dice Juiao Bolseiro). Hacer poemas, lo mismo en la época medieval que en la presente, es un trabajo de esclarecimiento, de orientación, y Pero Meogo entra en el fondo enigmático de la tradición para encontrar la música de las sílabas medidas y ritmadas, algo que es previo a todo co-

Vigo, Galaxia, 1992, pp. 45-51. Por su parte, L. Stegagno Picchio le atribuye la condición de notario compostelano en su artículo, “Sulla lirica galego-portoghese: un bilancio”, en *Études de Philologie Romane et d'Histoire Littéraire offerts à Jules Horrent*, Liège, 1980, pp. 333-350

nocimiento y condiciona su posibilidad³.

La tradicionalidad de estas canciones no influye en su procedencia culta, pues fueron resultado de la actividad creadora de un poeta que supo conectar con la corriente del sentir popular, sino en la supervivencia de ser bien conocidas y en la utilización de su simplicidad. Porque hay algo que no debe olvidarse: las nueve cantigas de Pero Meogo que hoy conservamos no son todas las que se conocían entonces, sino tan sólo las que interesaron a los recopiladores de los Cancioneros. Probablemente fue el patrón musical, con una forma ya predeterminada, el que más contribuyó a su permanencia. El texto cantado, y en el caso de la cantiga de amigo casi siempre bailado, permite ciertas libertades que no se dan en la métrica de carácter regular. A partir de estas equivalencias musicales, que no olvidan fácilmente el ritmo originario y responden a la moda dominante, es posible iniciar la lectura y el comentario de estas canciones. La primera de ellas, construida sobre el pretexto o disfraz de la mentira, dice así:

I

O meu amig'a que preyto talhei,
con vosso medo, madre, mentirh'ey.
E se non fôr, assanhars'á.

5 Talheilh'eu preyto de o hir veer
ena fonte hu os cervos van beber.
E se non fôr, assanhars'á.

³ Según J. T. Monroe, en su artículo "Formulaic Diction and the Common Origins of Romance Lyric Traditions", *HR*, 43 (1975), 341-350, las variaciones formularias de las jarchas, las cantigas de amigo, los villancicos castellanos y los *refrains* franceses reflejan una tradición de la canción de mujer en la época del latín vulgar. A este respecto, véase también lo que dice R. Menéndez Pidal en su conocido artículo, "La primitiva lírica europea: Estado actual del problema", *RFE*, 43 (1960), 279-354.

- E non ey eu de lhi mentir sabor,
 mays mentirlh éy con vosso pavor.
E se non fôr, assanhars'á.
- 10 De lhi mentir nenhum sabor non ey,
 con vosso med'a mentir lhaverei.
E se non fôr, assanhars'á.

Dado que las cantigas de amigo son composiciones eminentemente líricas y que las nueve cantigas de Pero Meogo, recogidas en el *Cancioneiro da Vaticana* (núms. 789 a 797) y en el *Colocci-Brancuti* (núms. 1184 a 1192), no indican la puntuación del texto, el criterio gramatical no debe perturbar la musicalidad del poema, sino dar expresión a la fluencia anímica. Así, en esta primera cantiga, donde el diálogo refleja la tensión dramática entre la madre y la hija, los recursos gráficos, tales como la asimilación de la preposición por el artículo ("A meu amigo" por "O meu amigo"), la presencia en los dos códices de la *h* no etimológica, que sirve para marcar el carácter endecasilábico de los versos ("Talheilh éu preyto de o hir veer / ena fonte hu os cervos van beber") y la separación del estribillo respecto a los dísticos mediante punto y no coma, lo cual le da mayor rotundidad, empiezan por abrir los primeros surcos de sentido en la escritura del poema. Si a ello añadimos la reiteración de la forma verbal en futuro perfecto con matiz obligatorio ("mentir lhaverei"), que refuerza a la del segundo verso del primer dístico ("mentirlh'ey"); la insistencia del estribillo ("E se non fôr, assanhars'á"), cuyo enunciado condicional de relación necesaria expresa la firme decisión de la hija de no faltar a la cita con el amigo; y la unión de los dos símbolos eróticos ("ena fonte hu os cervos van beber"), que sirve para intensificar la evocación del encuentro amoroso, comprobamos un proceso de mentira, de elusión deliberada, en el que tan importante como el respeto a la madre dentro de una sociedad fuertemente jerarquizada ("con vosso medo"), lo es el no faltar a la palabra dada ("De lhi mentir nenhum sabor non ey"), insinuando de este modo que, por encima de las convenciones sociales, está el deseo de ir adonde el amigo la espera. En el fondo, el lenguaje simbólico del poema revela que el enfado por amor del estribillo, motivo utilizado de manera casi exclusiva por los trovadores gallego-portugueses, se centra en poetizar el amor prohibido. Bajo la tensión que domina la canti-

ga, propia del lenguaje poético, lo que sugiere la unión simbólica de la fuente, asociada a la fertilidad, y el ciervo, asociado a la virilidad, es una comunicación de tipo sentimental en la que predomina el deseo sexual⁴.

En la segunda cantiga, monologada y ligada a la anterior por los mismos símbolos, el despecho de la amiga, su espera en la fuente, se debe tanto al desaire del amigo como a la conciencia de haber desobedecido a la madre

II

Por muy fremosa, que sanhuda estou
 a meu amigo, que me demandou
que o foss'eu ueer
 a la font'u os cervos van beuer.

5 Non faç'eu torto de mi lhassanhar
 por s'atrever el de me demandar
que o foss'eu veer
 a la font'u os cervos van beber.

10 Affeyto me ten ja por sendia,
 que el non ven, mas enuya
que o foss'eu veer
 a la font'u os cervos van beber.

⁴ Para la lengua y versificación de las cantigas de amigo, cuyo texto mutilado en los apógrafos exige un doble proceso de corrección e interpolación, remito a los estudios de J. J. Nunes, "Gramática e poética das Cantigas d' Amigo", en *Cantigas d' Amigo dos trovadores galego-portugueses*, Vol. I, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1973, pp. 357-440; M. Rodrigues Lapa, "O texto das cantigas d' amigo", en *Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa Medieval*, Universidade de Coimbra, 1982, pp. 141-202; y G. Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967.

Los comentaristas de esta cantiga han destacado la perfecta integración o equilibrio entre la tensión del dístico de la cantiga y el remansamiento del dístico del estribillo. Este tránsito visible en la segunda estrofa, cuya fluidez hace innecesaria la coma después de *assuillar* y después de *font'*, junto con la marca subjetiva de la interjección ("Por muy fremosa"), la expectación en presente ("non ven"), atenuada por la adversativa ("mas envya"), la función receptiva del segundo verso del estribillo ("a la font' u os cervos van beber"), frente a la función activa de este verso en la cantiga anterior ("ena fonte hu os cervos van beber"), la combinación métrica de heptasílabo y endecasílabo en el estribillo, cuya variación permite una mayor complejidad, y la alusión a la locura de amor por boca de la propia amante ("Affeyto me ten ja por sendia"), todos estos recursos dan a la cantiga una gradación y movilidad hacia la última estrofa, en la que aparece la causa de la ira: la no venida del amigo. Si en la cantiga anterior la amante se halla ante el dilema entre la obediencia materna y la promesa hecha al amigo, predominando en ella la tensión dramática, ahora la introspección del monólogo, apoyada a su vez en el efecto retórico de la suspensión, descubre que la ira de la amante es de la misma índole que su hermosura, que la situación de enfurecimiento es el resultado de la espera inútil en la fuente, esto es, de hallarse perdidamente enamorada, según revela la unión del estribillo con el resto de la cantiga⁵.

La furia provocada por la no venida del amigo da paso, en la tercera cantiga dialogada, al distanciamiento, a la fingida ausencia que aviva la pasión de la amada por su amante

⁵ A pesar de que no se describen los rasgos físicos del amigo, la furia que produce su no venida en la amante da a entender que la infidelidad es aquí sinónimo de engaño. Sobre la infidelidad del amigo, véase el estudio de F. Nodar Manso, *La narratividad de la poesía lírica galaico portuguesa: Estudio analítico y antología narrativa*, Kassel, Reichenberger, 1985, pp. 191-197. Para el comentario de esta cantiga, tengo en cuenta el análisis de J. Ferreiro Alemparte, "La poesía de Pero Meogo. Tenue hilo narrativo y lírica efusión", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Tomo XXXIX, Fascículo 104, Santiago, 1991, pp. 367-391.

III

Tal vay o meu amigo
 con amor que lh'eu dey,
 como cervo ferido
 de monteyro d'el rey.

5 Tal vay o meu amigo,
 madre, con meu amor,
 como cervo ferido
 de monteyro mayor.

E se el vay ferido
 10 hirá morrer al mar.
 Sí fará meu amigo,
 se eu d'el non pensar.

E guardádevos, filha,
 ca ja m'eu atal ví
 15 que sse fez coitado
 por guaanhar de min.

E guardádevos, filha,
 ca ja m'eu ví atal
 que sse fez coitado
 20 por de min guaanhar.

Las cantigas de Pero Meogo son una colección de canciones de amor, de ahí que sus formas de expresión sean siempre tan similares. Si desde el punto de vista de la estructura, el poema se divide entre la pasión de la hija enamorada (tres primeras estrofas) y la prudencia de la madre (las dos últimas), su significado gira en torno a la simbólica del ciervo, que desde el *Cantar de los Cantares* ("Corre amor mío, / como un cervatillo, joven corzo / por los montes de las balsameras", 8, 14) hasta San Juan de la Cruz ("¿Adónde te escondiste, / Amado, y me dejaste con gemido? / Como el ciervo huiste, / auiéndome herido, / salí tras ti clamando, y eras ydo", *Cántico espiritual*, 1), pasando por la

iconografía y literatura medievales, expresa el ardor sexual, que tal vez tiene su origen en los *Salmos* ("Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te, Deus", 42, 2). Además, el matiz erótico parece evidente, a la luz del símil venatorio entre el "cervo herido" y el amigo enamorado. Tal identificación, a la que contribuyen el valor dinámico de la forma verbal ("vai"), el cumplimiento anticipado por la forma verbal en futuro ("Si fará meu amigo, / se eu d'el non pensar"), el paralelismo de tipo convergente ("monteyro d'el rey" por "monteyro mayor") y la hostilidad ante la separación del mar ("E se el vay ferido / hirá morrer al mar"), se utiliza en la sugerencia de relaciones sexuales. La experiencia de la madre ("que sse fez coitado / por guaanhar de min"), lejos de resultar extraña, suscita el temor de un engaño que todavía perdura en el recuerdo. Apenas ha tenido lugar el encuentro en la fuente, surge de inmediato la separación, que engendra el deseo, y lo que hace la "herida de amor" es suscitar la ansiedad por lo no conseguido, liberar infinitamente el deseo en la unidad del poema⁶.

La inquietud nace del desasosiego que crea la ausencia. En la cantiga IV, el alejamiento del amigo provoca en la amante la inevitable presencia del dolor; por eso domina en ella la queja, el tono melancólico.

IV

Ay, cervos do monte, vinvos preguntar,
foyss'o meu amigu, e se alá tardar,
qu' farey, velidas!

⁶ Sobre la imagen del ciervo herido y sediento, frecuente en la iconografía medieval, véase el estudio de E. Morales Blouin, *El ciervo y la fuente*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1981, pp. 159-161. En cuanto al ejercicio de la caza venatoria, que alcanzó un alto grado de ritualización y maestría técnica en la época medieval, pueden verse, entre otros, el estudio de M. Thiébaux, *The Stag of Love: The Chase in Medieval Literature*, Ithaca, Cornell University Press, 1974; y mi artículo, "La caza de amor en Gil Vicente", en *La Literatura en la época de Sancho IV*, Universidad de Alcalá, 1996, pp. 415-425.

- 5 Ay, cervos do monte, vínvolo dizer,
foyss' o meu amigu, e querría saber
qué faría, velidas!

Nos hallamos ante una cantiga que presenta numerosos problemas de interpretación textual. Ante el dilema de atenerse al texto de los dos códices o seguir consideraciones motivadas por una necesidad inmanente, sigo el criterio de importantes filólogos, entre ellos R. Menéndez Pidal y M. Rodrigues Lapa, de conservar *cervos* en lugar de *cervas*, sin dejarnos llevar por la concordancia gramatical de *cervas* con *velidas*, pues el estribillo es una unidad anterior e independiente del poema, lo mismo que se debe respetar la doble variante del estribillo, *farey* y *faría*, ya que introduce la ambigüedad lírica, sin necesidad de uniformar el estribillo en una sola forma *farey*. Admitiendo, pues, que los "cervos do monte" pueden ser también los confidentes de la amante, la marca subjetiva de la exclamación apostrófica ("Ay, cervos do monte"), propia de la sensibilidad popular, la doble posibilidad del futuro apodíctico ("farey") e hipotético ("faría"), que sitúa al mismo nivel la ausencia del amigo y el dolor de la amante, y la imprecisión del amigo ausente dada por el adverbio ("alá"), revelan una búsqueda del amor con ansia tensa, creciente. Si la amante invoca a los elementos de la naturaleza en una época donde apenas hay lugar para el paisaje, es con el objeto de antropomorfizarlos, de proyectar sobre ellos la ausencia del amigo que lleva dentro con sentimiento doloroso y pasión exaltada⁷.

La cantiga V, situada como núcleo del conjunto, trasluce la ale-

⁷ De la constante presencia del ciervo en la poesía de Meogo dedujo A.F.G. Bell que su autor "era un judío o, al menos, estaba familiarizado con el lenguaje e imaginaria oriental del Antiguo Testamento" (en su artículo "The Hills Songs of Pero Meogo", *MLR*, 17, 1922, p. 258), olvidando que el ciervo, símbolo fálico, delata su origen mitológico, precristiano, y que sólo más tarde sobrevive transformado en cierva. Si en las cantigas anteriores la amante se dirige al ciervo como figuración del amigo, no hay razón para asociar a las cervas con las confidentes de la amante en función de exigencias gramaticales o de una naturaleza feminizada, como hace P. Dronke en su estudio, *La lírica en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral, 1978, p. 130.

gría de la amante ante el instante efímero del encuentro con el amigo en la fuente. Aunque la disposición manuscrita suele oscilar entre versos de seis y doce sílabas, la composición y musicalidad del poema nos llevan a pensar en una primitiva composición en pareados.

V

Levouss'a louçana,levouss'a velida,
vay lavar cabelos na fontana fria.
Leda dos amores,dos amores leda.

5 Levouss'a velida,levouss'a louçana,
vay lavar cabelos na fria fontana.
Leda dos amores,dos amores leda.

Vay lavar cabelos na fontana fria,
passou seu amigo que lhi ben queria.
Leda dos amores,dos amores leda.

10 Vay lavar cabelos na fria fontana,
passa seu amigo que a muyt'amava.
Leda dos amores,dos amores leda.

15 Passa seu amigo que lhi ben queria,
o cervo do monte a augua volvia.
Leda dos amores,dos amores leda.

Passa seu amigo que a muyt'amava,
o cervo do monte volvia a augua.
Leda dos amores,dos amores leda.

Para componer esta canción, el poeta no recurre a la tensión del diálogo ni a la reflexión del monólogo, sino que asume el papel de narrador para distanciarse de los hechos y dar relieve al cantar mismo. La yuxtaposición lírica de tres símbolos eróticos, la fuente como lugar de encuentro amoroso, el lavado ritual del cabello como

pérdida de la virginidad y el ciervo que revuelve el agua como introductor de la sexualidad, hace que sus contenidos se unifiquen en un solo enunciado y se potencien mutuamente. Su equivalencia se refleja en el lenguaje del poema, que expresa la alegría que conserva la amante después de haber vivido una gran pasión. Por eso, la aliteración evocadora del ambiente natural, alternando *fontana fria* con *fria fontana*; la simultaneidad de formas en presente (“vai”) y pasado (“passou”), como sucede en el romancero, mostrando una preferencia por el imperfecto (“queria”, “volvía”, “amava”), cuyo valor durativo sirve para matizar el proceso del sentimiento amoroso; los recursos paralelísticos del estribillo (“Leda dos amores, dos amores leda”), compuesto en forma quiasmática, y de la bimebración, que pauta el discurso en alternante sinonimia (“passa seu amigo que a muyt’amava” y “passa seu amigo que lhi ben queria”); y el símbolo del ciervo, que aquí sugiere la impetuosa sexualidad masculina (“O cervo do monte a augua volvía”), en contraste con la actitud sumisa y apacible de la amante, funcionan todos ellos como signos de fluidez anímica y musical.

Porque lo que singulariza a esta cantiga es la relación entre ritmo y sintaxis, uniendo secuencias y sensaciones, como sucede en el arte del relato oral, en una perfecta armonía. No es casualidad que el verbo *passa*, repetido hasta tres veces, sea el único verbo de acción aplicado al amigo. Si además tenemos en cuenta la ambigüedad *amigo-cervo*, comprobamos una vez más que el fluir simbólico del agua, que permite la fecundidad, va íntimamente ligado al canto poético, que debe ser líquido como el agua. Sin prescindir del contexto erótico en el que se mueve el poema, pues el agua es la que propicia la conjunción de los opuestos o el contacto sexual, lo cierto es que el amor y la palabra son experiencias de un mismo acontecer. Esa doncella, que se levanta de madrugada para reunirse con el amigo en la fuente, donde tal vez hay un recuerdo de las antiguas albas anónimas, representa la lengua de la poesía, el cuerpo mismo del poema, la unidad entre lo poetizado y lo vivido, que fue para los poetas cortesanos la razón del trovar. El estribillo, que insiste en la alegría del amor mediante la inversión musical de las palabras, puede ser escuchado como un cantar de amor, como el recuerdo de un diálogo junto a la fuente, que tal vez se ha roto a lo largo de su transmisión oral, dejando al poema sumido en un clima de in-

determinación y sugerencia⁸.

A la agresividad dominadora del ciervo se opone, dentro de la cantiga VI, la actitud receptiva de la cierva, que en su feminidad espera la llegada del amigo, ya anticipada por los ciervos en el prado. Pues de lo que se trata es de la inminencia, de la espera de ese momento en que el otro podrá aparecer por sorpresa en el espacio mágico del poema.

VI

Enas verdes ervas
vi andalas cervas,
meu amigo.

5

Enos verdes prados
vi os cervos bravos,
meu amigo.

E con sabor d'elhos
lavey meus cabelos,
meu amigo.

⁸Para la cantiga "Levouss'a louçana", que sigue el modelo de narración objetiva y que en su aspecto truncado guarda puntos de contacto con la Belle Aaliz, véase el estudio de E. Asensio, *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media*, 2ª ed., Madrid, Gredos, 1970, pp. 47-49. La misma alternancia ("levouss'a louçana, / levouss'a velida") se da en la cantiga del rey don Denis ("Levantouss'a velida, / levantouss'a louçana"), lo cual evidencia una clara imitación. Véase V. Beltrán, "O vento lh'as levava': Don Denis y la tradición lírica peninsular", *BH*, LXXXVI, 1984, pp. 5-25. En cuanto al motivo amoroso de la joven que lava sus cabellos junto a la fuente y del ciervo que enturbia el agua como símbolo de la acometida sexual, véanse respectivamente los estudios de S. Reckert, *Lyra Minima: Structure and Symbol in Iberian Traditional Verse*, London, King's College, 1970, p. 17; y A. Deyermund, "Pero Meogo's Stags and Fountains: Symbol and Anecdote in the Traditional Lyric", *RPh*, 33 (1979), 265-283.

10 E con sabor d'elhas
lavey myas garcetas,
meu amigo.

15 Desque los lavey,
d'ouero los liey,
meu amigo.

Desque las lavara,
d'ouero las liara,
meu amigo.

20 D'ouero los liey
e vos asperey,
meu amigo.

D'ouero las liara
e vos asperaua,
meu amigo.

Esta cantiga viene a mostrarnos, como sólo sucede con ciertas vivencias fundamentales, la conciencia indecisa de la amante, sus dudas y temores ante una experiencia amorosa que no ha tenido lugar. Esta noción de sorpresa ante lo inesperado o, lo que es lo mismo, de indeterminación, es la clave del poema. Puesto que un poema no se escribe tan sólo para ser escuchado o leído, sino que se construye para establecer unas conexiones de afectividad con el lector, que éste debe compartir, es evidente que el poeta, buen conocedor del mundo natural, busca la expresión más simple, la más directa. Lo que explica, entre otras cosas, su preferencia por una situación de armonía con el entorno natural, visible en la convivencia de ciervos y ciervas en los "verdes prados" y junto a la fuente; su identificación con la libertad de la amante, que parece dispuesta a rendirse al amigo a pesar de su alejamiento en la cantiga anterior, según revela el vocativo exclamativo del estribillo ("meu amigo"); su rechazo de lo ornamental y el empleo de una brevedad métrica sobre la que se funda un ritmo alternante, que mezcla lo real y lo irreal mediante el paso de las formas verbales en indefinido

("lavey", "liey", "asperey") a las de pluscuamperfecto o imperfecto ("lavara", "liara", "asperava"); y el encadenamiento simbólico de los "cabelos" y las "garcetas", que subrayan tanto la virginidad de la doncella como su deseo de permanecer libre.

Con tales procedimientos, expresados de acuerdo con el paralelismo contrapuesto ("D'ouro los liey / e vos asperey" y "D'ouro las liara / e vos asperava"), donde los cabellos atados prefiguran la proximidad de la entrega amorosa, el poeta intenta evocar el estado de la amante apasionada a punto de sucumbir, anular una distancia que siempre renace. Porque el movimiento del poema, que conserva en sí un núcleo inaccesible, es siempre el mismo: el del recomienzo del presente por la palabra. Surgimiento renovado del presente que no puede dejar paso más que a lo inminente, a aquello que abre la escritura a infinitas posibilidades ("rabí Simeón abrió el versículo", leemos en el Zohar). Y es que el sentido de lo poético viene precisamente de ahí: del sentimiento de una inminencia⁹.

La cantiga VII vuelve a ser un monólogo, en el que la fórmula anticipatoria de la interrogación, que contiene en sí misma una respuesta negativa por parte de la madre, da paso a la firme decisión de la amante de ir al encuentro con el amigo en la fuente.

⁹ Para las estrofas tercera y cuarta sigo el orden con que aparecen en el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, que presenta primero cabellos y después *garcetas*. Con ese mismo orden aparecen también en la cantiga de Johan Soarez Coelho ("Fui eu, madre, lavar meus cabelos"), donde se cuenta explícitamente el encuentro amoroso, lo cual nos lleva a tener en cuenta la posible influencia de Pero Meogo (vid. S. Reckert y H. Macedo, *Do cancionero de amigo*, 2^a ed., Lisboa, Assisrio e Alvim, 1980, pp. 120-121). En cuanto a la ambientación paisajística, expresada brevemente, véase el artículo de Filgueira Valverde, "A paisaxe no Cancioneiro da Vaticana", *Separata de Nós*, núms. 37-38, recogido ahora en *Estudios sobre lírica medieval*, *op.cit.*, pp. 71-95, si bien el criterio seguido para la ordenación de las cantigas carece de argumentos convincentes. En cuanto a la asociación "ervas-amor", que presenta la variante "canas-amor" a lo largo de la tradición y es recogida por Gil Vicente en el *Auto dos físicos* ("Ervas do amor, ervas, / ervas do amor"), véase mi edición de la *Lírica vicentina* (Madrid, Cátedra, 1993, p. 179).

VII

Preguntarvos quer'eu, madre,
 que mi digades verdade,
se ousará meu amigo
ante vos falar comigo.

5 Poys eu migu'ey seu mandado,
 querria saber de grado,
se ousará meu amigo
ante vos falar comigo.

10 Hirey, mya madre, a la fonte,
 hu van os cervos do monte,
se ousará meu amigo
ante vos falar comigo.

Si en la primera cantiga la amante intenta convencer a la madre de que le permita ir a reunirse con el amigo en la fuente, ahora intenta cumplir el mandato del amigo ante la falta de respuesta materna. Por eso, el lenguaje del poema, con el paso de las formas verbales desde la atenuación del presente ("quer'eu") y del condicional ("querria") a la firmeza del futuro ("Hirey"), con la respuesta irónica de la interrogación indirecta, que actúa como insinuación para disuadir a la madre de que la acompañe ("se ousará meu amigo / ante vos falar comigo"), y con la aparición, dentro de la tercera estrofa, del doble símbolo erótico del ciervo y la fuente ("a la fonte, / hu van os cervos do monte"), que ya había aparecido en las cantigas I, III y V, no hace más que evidenciar un proceso psicológico en el que la amante oscila de la inseguridad a la decisión. El hecho de que el estribillo vaya unido al cuerpo de la cantiga por la pregunta y se independice de ella por la rima, revela al mismo tiempo la aceptación de un código y el deseo de transgredirlo, la constante superación del plano literal por el simbólico. En último término, la sexualidad erótica, que está por encima de las prevenciones de la madre y de la fidelidad al amigo, implica un deseo de ir más allá de las apariencias, un impulso hacia

la integridad de lo real¹⁰.

La cantiga VIII se desarrolla en dos planos diferentes: el real de la cantiga y el simbólico del estribillo, constituyendo este último, debido a su mayor extensión, el centro de atención, pues en él se da la identificación entre el enamorado y el ciervo

VIII

5 Fostes, filha, eno baylar
e rompestes hi o brial.
*Poys o namorado y ven,
esta fonte seguida ben,
poys o namorado y ven.*

10 Fostes, filha, eno loyr
e rompestes hi o vestir.
*Poylo cervo hi ven,
esta fonte seguida ben,
poylo cervo hi ven.*

E rompestes hi o brial
que fezestes ao meu pesar.
*Poylo cervo hi ven,
esta fonte seguida ben,*

¹⁰ A pesar de que esta cantiga no es de las más analizadas por la crítica, se da en ella un intento de la amante por superar toda norma o convención, de realizarse plenamente como ser erótico. Tal vez esta revalorización de lo femenino en las cantigas, cuyo reino no es el del padre y el marido, sino el de la madre y la amante, nos convoque a recuperar el vínculo entre la sexualidad y lo sagrado. Para esta resacralización de lo sexual, véase el documentado trabajo de S. Lilar, *Aspects of Love in Western Society*, Londres, Panther Books, 1967. Sobre el sentido de la interrogación indirecta en esta cantiga, véase el estudio de P. Lorenzo Gradián, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, p. 205. En cuanto a la figura de la madre en las cantigas de amigo, remito al artículo de P. Newan, "Mia madre velida: A figura da mai nas cantigas de amigo e nas jarchas", *Grial*, 55 (1967), 64-70.

15 *poylo cervo hi ven.*

E rompestes hi o vestir
que fezestes a pesar de min.

Poylo cervo hi ven,
 esta fonte seguida ben,
20 *poylo cervo hi ven.*

El impulso poético de la experiencia erótica es siempre algo misterioso y sorprendente, contrario a toda norma y convención. Por tanto, podría decirse que, paradójicamente, la función de la madre, consciente de la identificación del ciervo con el amigo, consiste en desenmascarar la locura de amor de la hija. El principio de la reticencia, que se constituye entre la posibilidad y la necesidad de decir, ha influido de manera muy considerable en la composición de este poema. Teniendo en cuenta el hecho de que las cantigas de amigo, en su gran mayoría, se destinaban a ser bailadas y la contraposición entre los dos planos, el de la cantiga y el del estribillo, apreciamos que el lenguaje del poema, con la reiteración de la ruptura del brial (“e rompestes hi o brial”), como símbolo de la virginidad perdida; con el comentario irónico del estribillo, que sustituye *namorado* por *cervo*, dando a entender que el encuentro con el amigo se dio en la fuente y no en el baile, según indican los adverbios y demostrativos con valor deíctico (“hi”, “esta fonte”); con la sinonimia alternante de las formas verbales en indefinido (“Fostes”, “rompestes”, “fezestes”) y presente (“ven”); y con la conjunción intensificadora del ciervo y la fuente, va descubriendo un proceso anímico a través del cual la madre pasa del rechazo a la solidaridad con la hija.

Es lógico deducir que, al proyectar su queja sobre la cita de su hija con el amigo en la fuente, según revelan las expresiones de tipo afectivo (“filha”, “ao meu pesar”, “a pesar de min”), en realidad está reproduciendo su propia y fatal experiencia. Si ambos personajes se asocian en un destino común, es porque el motivo ritual del encuentro amoroso, sugerido por la llegada del ciervo a la fuente (“Poylo cervo hi ven”), concentra la unidad erótica y es anterior a cualquier oposición, lo cual hace una vez más del estribillo la clave del poema. De ahí que, mientras los dísticos de la cantiga ofrecen el desarrollo de la ten-

sión latente entre madre e hija, la autonomía del estribillo revela, en su uniformidad, un intercambio, una identificación más profunda entre el ciervo y el amigo. Al final de la cantiga, lo que subsiste es una mayor proximidad de la escritura a la intimidad de la experiencia amorosa, visualizada en el ciervo, símbolo del amante¹¹.

La cantiga novena constituye una dramatización de la mentira por amor, expresada a través de un tono elegíaco y de un ritmo entrecortado, que nos hacen sentir la presencia de lo vivo.

IX

Digades, filha, mya filha velida,
por que tardastes na fontana fria.

Os amores ey.

5 Digades, filha, mya filha louçana,
por que tardastes na fria fontana.

Os amores ey.

Tardey, mya madre, na fontana fria,
cervos do monte a augua volvian.

Os amores ey.

¹¹Para las primitivas canciones de amigo paralelísticas, cuyo origen tal vez hay que buscar en los lentos y acompasados ritmos de las danzas populares, véase el artículo de Aubrey F. G. Bell, "A origem das cantigas encadeadas (Cosantes)", *MLR*, XXVII, núm. 2, 1932, pp. 175-185, recogido en *Da poesia medieval portuguesa*, José Ribeiro, Editor, Lisboa, 1985, pp. 25-43. Tal interpretación debe ser encuadrada en la estructura dominante del paralelismo, que según E. Asensio, "condiciona no sólo el esquema de versificación y de rimas, sino también la retórica, el estilo, la sintaxis y el vocabulario" (vid. *Poética y realidad, op.cit.*, p. 18). Al sistema paralelístico se han referido también, entre otros, A. Coelho, "O paralelismo na poesia popular", *Revista de Literatura*, 15, 1912, pp. 48-70; D. M. Atkinson, "Parallelism in the Medieval Portuguese Lyric", *MLR*, 1955, pp. 281-287; y de modo más explícito, L. A. de Azevedo Filho, "A estrutura paralelística nas cantigas de Pero Meogo", *Boletim de Filologia*, XXVIII, 1983, pp. 21-32.

10 Tardey, mya madre, na fria fontana,
cervos do monte volvian a augua.

Os amores ey.

Mentir, mya filha, mentir por amigo,
nunca vi cervo que volvesse'o rio.

15 *Os amores ey.*

Mentir, mya filha, mentir por amado,
nunca vi cervo que volvesse'o alto.

Os amores ey.

En esta última cantiga, concebida en forma de diálogo dramático, llegamos a la culminación del arte poético de Pero Meogo. Si a lo largo del poema pasamos de la pregunta interesada de la madre a la respuesta demorada de la hija, y de ésta nuevamente a la madre, que pone al descubierto la causa de su disculpa, lo único que permanece inalterable en el ánimo del lector es la supervivencia del ardor sexual expresada por el estribillo, que es previa a la construcción del diálogo que lo desarrolla. Desde esta perspectiva del instinto liberador, que tiene su reflejo lingüístico en la separación del punto tras los dos versos iniciales de cada estrofa, para indicar que el estribillo no se relaciona con los dísticos por la rima, y en el tono interjectivo, más que interrogativo, destinado a suscitar en el oyente una actitud tolerante con la hija enamorada, a nivel gráfico; la presencia de imperativos (“Diga-des”) y vocativos (“mya madre”, “mya filha”), que dan al lenguaje un matiz fuertemente apelativo, desde el punto de vista morfológico; la supresión del verbo *decir* ante oraciones en estilo directo y de nexos lógicos y actualizadores, que proporcionan al discurso una construcción paratáctica en la que los elementos afectivos triunfan sobre los lógicos (“Tardey, mya madre, na fontana fria, / cervos do monte a augua volvian”), siendo tal vez la economía expresiva del estribillo la que, con su reiteración sintáctica, mejor concentra el triunfo del amor sobre cualquier convención; y semánticamente, una amplia gama que va desde la figura de la madre, que abre y cierra el poema, hasta la identificación del amigo con el ciervo que enturbia el agua, pasando por el juego de sinónimos (“velida” y “louçana”, “amigo” y “amado”), el va-

lor durativo del imperfecto para justificar la demora en la fuente ("volvían") y el valor abstracto del infinitivo para expresar una acusación directa ("Mentir, mya filha, mentir por amigo"), tal vez lo más importante sea la expresión de un proceso sentimental en el que la liberación del amor se presenta poéticamente como algo versosímil.

Porque la obra de arte es una forma de pasado, un modo de recordar por el lenguaje lo que una vez fue vida sentida. De ahí que, en el ámbito amoroso de las cantigas de amigo, donde hallamos las tres modalidades básicas de diálogo entre dos personajes, de diálogo trunco y de monólogo, se dé lo que podríamos llamar una *presencia ficticia*, la de ese "ciervo que enturbia el agua", criatura huidiza e imposible de fijar, que viene de lejos y en la que Pero Meogo acertó a condensar toda su obra poética. Porque para ser poeta hay que quedarse sin voz, dar paso a esa segunda voz que opera como residuo significativo ("Os amores ey"), aludiendo sin cesar a lo que permanece desconocido y llevándolo a la visión inmediata del poema. De manera que entrar en el juego de la ficción poética, pues el poema es el instante de la transfiguración, consiste en relacionar lo real con lo posible, en hacer que lo increíble resulte creíble. Si las cantigas de Meogo nos siguen fascinando no es tan sólo por su extraña mezcla de ironía y nostalgia, sino ante todo por la inminencia de una revelación que puede producirse en cualquier momento, suprema condición de lo estético, por habernos dado la lengua libre del amor¹².

Aunque los poetas gallego-portugueses no se preocuparon de publicar sus poemas ni de recogerlos en un cancionero, como sucederá a lo largo del siglo XV, que es la época de los miniaturistas y en la que se produce el paso del símbolo al signo, el hecho de que las com-

¹² A este efecto liberador del sentimiento amoroso, que se da en la cantiga IX como culminación de toda la serie, se ha referido R. Senabre en su artículo, "Las cantigas de Pero Meogo: problemas textuales y hermenéuticos", *Anuario de Estudios Filológicos*, III, Universidad de Extremadura, 1980, pp. 221-241. En cuanto a la forma del diálogo dramático en las cantigas de amigo, véase el artículo de A. José Saraiva, "A poesia dos cancioneros nao é irica mas dramática", *Em torno da Idade Média*, recopilado por H. Godinho, Lisboa, Universidade Nova, 1989, pp. 197-204.

posiciones de Pero Meogo se inscriban en el género de las cantigas de amigo y formen una serie que refleja una intensa historia de amor, les confiere cierta unidad y recurrencia, de las que derivan los siguientes rasgos específicos:

1) La voz de la amante, ya dialogue con la madre ya monologue consigo misma, es siempre la voz de la mujer enamorada, que a lo largo de la lírica románica representa la lengua de la poesía, el cuerpo mismo del poema. Su comportamiento espontáneo, al no seguir reglas determinadas, tiende a la intuición, haciéndose inseparable del deseo y acogiendo en la paciente espera la posibilidad de estar con el amigo (“D’ouro la liara / e vos asperara, / meu amigo”). La pasividad constitutiva de la amante es la que engendra la revelación del otro, del amigo ausente.

2) La forma paralelística, asociada a los movimientos de la danza y los ritmos de la música, se sirve de la repetición y de la variación para intensificar una emoción y presentarla desde diferentes perspectivas. La insistencia en el paralelismo con *leixa-pren*, del cual es buena muestra la cantiga IX, revela una técnica de escuela y permite al poeta ampliar más el poema, combinando los principios de uniformidad silábica e isometría estrófica con el ritmo acentual exigido por la música del estribillo, que por su autonomía y condensación se convierte en el centro del poema (“Leda dos amores, dos amores leda”).

3) El lenguaje gramatical es lógico, el poético analógico. La actitud de Pero Meogo es poética, de ahí que recurra al simbolismo de la naturaleza para establecer sutiles analogías entre el *amigo namorado* y el *cervo ferido*, tomando como base la relación del agua y lo femenino. La unificación de la fuente como lugar de encuentro amoroso y del ciervo que revuelve las aguas, que es tal vez lo que más singulariza las cantigas de Pero Meogo, sirve para reforzar el deseo erótico y sugerir la unión sexual. Por eso, el ciervo y la fuente se presentan como el hilo conductor de su poesía, desde la primera cantiga, en la que la hija intenta convencer a la madre para que le permita ir a ver al amigo (“ena fonte hu os cervos van beber”), hasta la última, donde la madre nos descubre la causa de la demora (“Mentir, mya filha, mentir por amigo, / nunca vi cervo que volvess’o rio”), pasando por la cita en la fuente

de la cantiga VIII, donde la doncella pierde su virginidad ("E rompes-tes hi o brial"). El motivo ritual de la fuente, en el que confluyen las imágenes eróticas del ciervo, el lavado de los cabellos y la rotura del brial, convierte el encuentro amoroso al lado del agua en materia arquetípica.

4) El fragmentarismo de la canción tradicional, el hecho de aludir a un mundo desconocido, pero que permanece latente y operante, la rodea de un halo de ambigüedad y de misterio. Dado que el lenguaje poético se muestra esencialmente fragmentario, diciendo siempre menos respecto a una realidad más plena, las cantigas de Pero Meogo constituyen uno de los mejores ejemplos de técnica elusiva dentro de la poesía medieval. En ellas se dice lo esencial y lo demás se escamotea. La fuente donde los ciervos van a beber, el amigo que pasa y la disculpa del ciervo muestran una preferencia por el sistema elusivo, que tiende a acercar lo lejano, a precisarlo. Porque la tensión hacia la vaguedad es al mismo tiempo una tensión hacia la exactitud. Así, sus cantigas nacen en buena medida de una mezcla o cruce entre las imágenes más realistas del cuerpo de la cantiga y de la imprecisión del estribillo, que viene del fondo sumergido de la tradición ("Os amores ey"). Por la precisión de lo indeterminado, por su "exactitud inespecífica", la palabra poética acoge a la totalidad de lo experimentable¹³.

En las cantigas de Pero Meogo asistimos a una auténtica emoción creadora, la llama del deseo y su impulso vivo e irreprimible, que

¹³Sobre el concepto de "exactitud inespecífica", que H. Domin considera como característica de la lírica, véase su estudio, *¿Para qué la lírica hoy?*, Barcelona, Alfa, 1986. Para un análisis del lenguaje poético de Pero Meogo, en el que las nociones de vaguedad e indeterminación se complementan con las de precisión y exactitud, además del estudio de E. Guerra da Cal, "As cantigas de Pero Meogo", *Grial*, 49 (1975), 378-383, hay que tener en cuenta el de L. A. de Azevedo Filho, "Para uma leitura simbólica das cantigas de Pero Meogo", en *Atas do I Encontro Internacional de Estudos Medievais*, Sao Paulo, UNESP, 1996, pp. 67-69.

desde la primera hasta la última se ha venido caracterizando por una progresiva intensificación del discurso poético. La dialéctica entre experiencia vital y poética confiere a esas creaciones un tono elegíaco y un ritmo musical que las hace intemporales. Nos hallamos ante una escritura poética de querida simplicidad, en la que lo accesorio ha ido borrándose para dar paso a lo esencial. Una vez admitida la unidad de la serie, que en gran medida se debe a la persistencia del motivo amoroso, es necesario fijarse brevemente en tres recursos expresivos, el tono elegíaco dominante, el ritmo flexible dentro del rígido esquema paralelístico y las analogías que establecen relaciones intertextuales, los cuales contribuyen a subrayar la coherencia del mensaje y a reavivarlo continuamente a lo largo del conjunto. Pero Meogo tiene la capacidad de sentir el amor como un perpetuo retorno de lo vivo y su lengua lleva la presencia de lo vivo en sus formas. La inquietud de la amante por la herida de amor, por la ausencia del amigo, se proyecta sentimentalmente sobre el mar (“E se el vay ferido / hirá morrer al mar. / Sí fará meu amigo, / se eu d’el non pensar”), signo de la frontera entre la vida y la muerte, imagen transparente de la memoria. La fusión con el mar engendra el flujo del recuerdo. Y lo mismo sucede con el ritmo fluido, que a través de sucesivos encabalgamientos, simetrías y repeticiones, viene a desembocar en la uniformidad del estribillo, el cual llega de un tiempo que ya no existe y se desliza en el recuerdo con la técnica sucesiva de composición, que busca la economía artística, pues trata de variar la repetición sin romperla (“Poylo cervo hi ven, / esta fonte seguida ben, / poylo cervo hi ven”). Aunque falta la anotación de la melodía, como sucede en las Cantigas de Santa María, el hecho de que, en los manuscritos conservados, el copista haya dejado un espacio en blanco, revela que la estructura musical debía acompañar a la estructura métrico-estrófica. Y si el texto musical va íntimamente ligado al texto poético, condicionándose mutuamente, no resultan extrañas las frecuentes asociaciones entre las cantigas. No sólo se dan analogías entre la primera cantiga y la última, que tienen como tema común la mentira, sino también entre la segunda y la tercera, donde la amante reflexiona acerca de su amor, y la quinta y la novena, en las que el ciervo enturbia el agua, lo cual nos lleva a leerlas y analizarlas como un conjunto unitario, reforzado además por el ambiente natural, los personajes arquetípicos y la recurrencia simbólica, según revela la

presencia de la fuente en casi todas ellas (I, II, IV, V, VII, VIII, IX).

El poeta tiene una experiencia de lo desconocido en la medida en que su obra constituye la expresión de un poder ilimitado y enigmático. En este sentido, las cantigas de Pero Meogo componen un viaje al fondo de su tradición, un viaje, como todos los viajes verdaderos, al fondo de sí mismo. Pues sólo como fruto de una muy profunda interiorización podría interpretarse la síntesis de eros y poesía. En esa diferencia y reconocimiento entre dos seres, el deseo de la amante y la ausencia del amigo, la palabra creadora brota aquí en un proceso de progresivo desnudamiento. La poda de Meogo, para dar intensidad a sus cantigas, consistió sobre todo en prescindir de la lógica, en sugerir una situación arquetípica y mantener el lenguaje en tensión con el objeto de que el lector se sorprendiera ante lo inesperado. Un mundo concentrado en algunos símbolos básicos, la fuente, el ciervo, el lavado de los cabellos, la ruptura del brial, que muestran la liberación del instinto sexual y desde sí mismos dicen la totalidad. Acaso la mayor eficacia de estos poemas radique en penetrar en el fondo oscuro de la tradición con la luz de la palabra más sencilla. Pero Meogo es un poeta que huye de los discursos codificados y busca la expresión más directa. Frente a producciones con trazos comunes y recurrentes, sus cantigas, creaciones únicas e individualizadas, nos transmiten ese movimiento que sube de lo más profundo de la tradición y de la lengua, ese deslumbramiento súbito en el que la agilidad dramática y la vaguedad lírica vuelven a encontrarse.

PAUTAS PARA LA CARACTERIZACIÓN
DEL DISCURSO PROFÉTICO FICCIONAL
COMO CLASE DE TEXTO:
LAS PROFECÍAS DEL PALMERÍN DE OLIVIA

Javier Roberto González
Universidad Católica Argentina
CONICET

1. Introducción.

La especie narrativa de la novela de caballerías se constituye en España como una categoría perfectamente definida, con rasgos propios de fácil reconocimiento y sobre la base de recursos que llegan a hacerse estereotípicos. Entre estos recursos de estilo cobra particular importancia el empleo de anuncios proféticos que jalonan el decurso de la historia, anticipando, rememorando o recapitulando distintas instancias de la acción. En trabajos previos nos hemos ocupado demoradamente del sistema profético amadisiano, que en razón del carácter fundacional del *Amadís* en relación con la caballería hispánica debe considerarse como arquetípico. En este artículo nos propondremos un objetivo doble: por una parte, establecer una clasificación de las profecías del *Palmerín de Olivia*, primera obra importante posterior al modelo caballeresco del *Amadís-Sergas*; por otra parte, y partiendo de los ejemplos concretos del *Palmerín* en permanente cotejo con los del *Amadís-Sergas*, sentar una serie de pautas con-

ceptuales que permitan establecer un esbozo o ensayo de *tipología general* de las profecías y definir, como clase o categoría de texto singular y diferente, el *discurso profético ficcional*, tal como se presenta y opera en las novelas de caballerías castellanas de los siglos XV y XVI. Este inicial intento deberá completarse, en una tarea posterior de más largo aliento, con la consideración de otras obras del género; sin embargo, habiendo analizado ya el texto modélico del *Amadís-Sergas*, sus antecedentes locales -en especial las versiones hispánicas del ciclo artúrico-, y su inmediata sucesión representada por el *Palmerín*, creemos estar en condiciones de proponer una primera caracterización del discurso profético ficcional como clase de texto.

Comenzaremos la caracterización de nuestro objeto por la definición de los términos que utilizamos para designarlo. El término y concepto de *discurso* quizá constituya la realidad más recurrente y tenazmente analizada por las distintas ramas de las ciencias humanas en los últimos decenios; se identifica por una parte con la idea de *texto* y se entiende como un nivel transfrástico de análisis lingüístico, y por otra parte se relaciona con la idea de *enunciación* y se entiende como un acto de habla concreto en el seno de un particular contexto comunicativo (Bernárdez, 86-88; Coseriu, 22-23; van Dijk, *Texto y contexto*, 32; Dubois, 201; Fernández Pedemonte, 16-19). Nosotros entenderemos decir con *discurso* un texto de una o varias frases que constituyan una unidad de estructura y de sentido, con cierto grado de organicidad y clausura¹, y -lo fundamental en nuestro estudio- con cierto grado de especificidad estilística que permita reconocerlo como una *clase discursiva* perfectamente definida, es decir, en este caso, como discurso profético.

La especificación del discurso como profético se obtiene toda vez que el discurso en cuestión enuncia una profecía. El concepto de *profecía* tampoco resulta unívoco, y la frondosidad de la selva teológica por la cual deberíamos caminar en busca de una definición precisa no es inferior a aquella otra de los teóricos del discurso; a los efectos de este trabajo, empero, definimos *profecía* como el conocimiento de una verdad objetiva oculta al entendimiento natural de uno, varios o todos los hombres, ya por defecto de la facultad cognoscitiva humana, ya por incognoscibilidad intrínseca de la verdad en cuestión. Al definir entonces el *acto* profético como conocimiento y el *objeto* de ese acto como

verdad en sentido lato, quedan automáticamente desechadas dos concepciones frecuentes y erradas de la profecía: la que identifica a ésta necesariamente con una posterior *comunicación* del conocimiento alcanzado, y la que limita el objeto de este conocimiento a verdades exclusivamente referidas a una instancia temporal *futura*. En su tratado de la profecía de la *Suma Teológica*, Santo Tomás establece que la profecía “*primo et principaliter consistit in cognitione*”, y que “*secundario consistit in locutione, prout prophetae ea quae divinitus edocti cognoscunt, ad aedificationem aliorum annuntiant*” (II-II, q. 171, a. 1, p. 454; *vid.* también Devine, 473-474; Michel, 709, 714-715). En cuanto al objeto de ese acto de conocimiento, el mismo Tomás aclara que lo que conoce el profeta es “*quaedam quae sunt procul remota ab hominum cognitione*” (II-II, q. 171, a. 1, p. 454), y más adelante especifica la naturaleza de esos *remota* mediante la distinción de tres modos u objetos de conocimiento profético: en primer término aquello que está fuera del conocimiento de un hombre determinado, pero no de todos, en segun-

¹ Este requisito de la clausura y unidad del discurso nos enfrenta ya a una dificultad concreta: cuál debe considerarse el límite del discurso profético, esto es, sobre la base de qué patrones procede segmentar, dentro del *continuum* discursivo de la novela en cuestión, un fragmento que consideramos relativamente independiente y denominamos discurso profético. Cuando la profecía es puesta en boca de un personaje en Estilo Directo la dificultad disminuye: basta con identificar la extensión de la profecía con la del turno en ED del personaje; el problema se complica cuando se trata de un Estilo Indirecto, ya que los límites precisos del turno del personaje se diluyen a veces en el seno del discurso diegético, en la voz del narrador retransmisor. Pero incluso en los casos de ED, no siempre se contiene la profecía dentro de un único turno, sino que puede distribuirse en dos o más turnos de un mismo personaje o inclusive de dos, con lo cual deja de ser discurso monológico para convertirse en dialógico; y a la inversa, puede ocurrir que la profecía no ocupe más que una parte del turno en ED del personaje, en cuyo caso habría que distinguir dentro de la unidad discursiva *formal* del ED dos o más unidades discursivas *temáticas*, de las cuales una sería el discurso profético. Como vemos, es el criterio temático el que, en última instancia, acaba decidiendo la cuestión de la delimitación del discurso profético, aun cuando no deban perderse de vista los criterios estructurales y estilísticos a los que nos referiremos en el curso de este artículo.

do término lo que está fuera del conocimiento de todos los hombres por defecto de la naturaleza humana, y por último -y sólo este objeto corresponde a la inteligencia de hechos futuros- lo que está fuera del conocimiento de todos los hombres por ser en sí incognoscible, esto es, los futuros contingentes². La teología posterior en general adscribe a esta clasificación (Devine, 473-474; Michel, 709, 714-715; Mangenot, "Prophétie", 728); Mangenot reputa de *vulgar* la concepción que no ve en la profecía más que una predicción del porvenir ("Prophète", 705, 710), y André Neher relaciona el objeto de la profecía sólo accesoriamente con el futuro, y principalmente con *lo absoluto* (9). Las profecías de nuestros textos caballerescos, acordes con esta concepción, no se limitarán a anticipar hechos posteriores de la acción mediante anuncios prospectivos, sino que encontraremos también profecías explicatorias o revelatorias de ignoradas verdades actuales, pasadas o permanentes, si bien el *tipo* habitual de profecía es, claro está, el que anuncia hechos futuros.

Establecida así la naturaleza tanto del acto cuanto del objeto proféticos, restaría aún identificar el *origen* de ese conocimiento de cosas remotas u ocultas; se trata de una cuestión que preferimos postergar para un posterior trabajo, dado que nos desviaría aquí por intrincados y largos senderos. Está claro que el origen de la profecía bíblica no puede ser otro que Dios mismo, quien directa o indirectamente sir-

² "Horum autem est triplex gradus. Quorum unus est eorum quae sunt procul a cognitione huius hominis, sive secundum sensum sive secundum intellectum, non autem a cognitione omnium hominum. Sicut sensu cognoscit aliquis homo quae sunt sibi praesentia secundum locum, quae tamen alius humano sensu, utpote sibi absentia, non cognoscit: et sic Eliseus propheticè cognovit quae Giezi, discipulus eius, in absentia fecerat, ut habetur II Reg. 5,26. Et similiter cogitationes cordis unius alteri propheticè manifestantur: ut dicitur I ad. Cor. 14,24. Et per hunc modum etiam ea quae unus scit demonstrative, alii possunt propheticè revelari. Secundus autem gradus est eorum quae excedunt universaliter cognitionem omnium hominum, non quia secundum se non sint cognoscibilia, sed propter defectum cognitionis humanae: sicut mysterium Trinitatis [...]. Ultimus autem gradus est eorum quae sunt procul ab omnium hominum cognitione, quia in seipsis non sunt cognoscibilia: ut contingentia futura, quorum veritas non est determinata" (II-II q. 171, a. 4, pp. 461-462).

viéndose de causas o agentes segundos inspira al profeta (Santo Tomás, II-II, q. 172, a. 1, p. 476; Michel, 722), pero en el plano novelesco de nuestros libros de caballerías el innegable trasfondo cristiano se matiza con elementos mágicos y maravillosos que, si bien no bastan a nuestro entender para arrebatar al siempre presente Dios ficcional su rol de fuente última de toda revelación profética, requieren al menos un estudio más demorado que no es el caso de emprender aquí.

Tenemos ya definidos, latamente, los conceptos de *discurso* y de *profético*; respecto del de *ficcional* huelga, nos parece, cualquier precisión, toda vez que el objeto de nuestro estudio queda estrictamente limitado a una especie determinada del género narrativo, la novela caballeresca castellana, perteneciente a la clase de las *historias fingidas*, y ejemplificada preferentemente aquí mediante textos del *Palmerín de Olivia*.

Podemos entonces proceder al establecimiento de una primera pauta caracterizadora y clasificadora de los discursos proféticos del *Palmerín*, pero antes, y atentos a la distinción tomista entre profecía como *cognitio* pura o como *cognitio et locutio*, corresponde establecer una liminar división entre profecías *mentales* y *verbales*. Las primeras consisten en el puro conocimiento profético, habido ya en vigilia -pensamiento-, ya en sueños (Devine, 474; van Imschoot, 1577; Léon-Dufour, 559; Mangelot, "Prophétie", 729-730; Michel, 713; Santo Tomás, II-II, q. 173, a. 2, p. 498; q. 174, a. 1, p. 510)³. Planeamos ocuparnos de los sue-

³ Un teólogo moderno como Luis Alonso Schökel distingue entre *revelación*, que hace conocer verdades o asuntos, e *inspiración*, que hace conocer palabras; según este deslinde, el sueño profético sería revelado, y la profecía verbal inspirada (49-50). Otro importante tratadista de la profecía bíblica, André Neher, distingue entre la profecía de *ruah* y la profecía de *dabar*. La *ruah* es el Espíritu, la revelación de visiones -oníricas o no- a veces equívocas o ambiguas, en tanto el *dabar* es la inspiración de palabras objetivas y unívocas: "...la visión pertenece al terreno de la *ruah*; es oscura, tiene necesidad de ser descifrada; y ese mismo desciframiento tiene que ser ratificado por Dios. La *ruah* es enigmática. Amós, Jeremías y Zacarías son preguntados por el sentido de sus visiones; se dice de ellos que *han visto bien*; podrían haber visto *mal*. Solamente en el momento en que Dios, en vez de hacer ver y sentir, *habla*, es cuando la verdad de la revelación queda definitivamente asentada. Para que al conocimiento se le asigne la auten-

ños proféticos del *Palmerín* en otro trabajo, pero digamos de momento que los sueños proféticos palmerinianos pueden revelar ya a través de puras imágenes, ya a través de una figura humana que aparece en el sueño y anuncia verbalmente, en cuyo caso las palabras proferidas por esta figura dentro del sueño pueden analizarse según las mismas pautas que se aplican a las profecías de suyo verbales. En todo caso, nos limitaremos de momento a tratar solamente de estas últimas, por cuanto en rigor sólo éstas constituyen *discurso*. Una profecía onírica, al ser relatada por el soñador, se plasma también en un discurso lingüístico, pero éste no es propiamente profético, sino un mero y eventual vehículo transmisor de una anterior y exterior experiencia profética que sólo accidentalmente recurre al lenguaje para comunicarse. Una situación parecida puede darse con profecías verbales que conocemos a través de la comunicación de un personaje distinto del profeta, a quien éste envía para que las transmita, pero aun en el discurso de este mensajero se transparentan, en Estilo Directo (ED) o en Estilo Indirecto (EI), las palabras originales del profeta, y por esta razón optamos por retener como discursos proféticos propiamente tales a estas comunicaciones por interpósita persona. En síntesis: una profecía mental, onírica o no, es sustancialmente sólo *cognitio* y apenas accidentalmente *locutio*; una profecía verbal es sustancial y necesariamente *cognitio et locutio*, en razón de lo cual constituye *per se* una realidad discursiva. A ella, pues, nos limitaremos.

2. Primera pauta: la superestructura

Debemos preguntarnos en primer lugar si existe una especificidad capaz de definir al discurso profético como tal, esto es, si la profecía constituye una clase de texto distinta. Longacre y Levinsohn adelantan una respuesta afirmativa, al incluir a la profecía, dentro de su tipología textual, como una categoría específica definida por los rasgos [+ enlace cronológico], [+ orientación al agente] y [+ tiempo proyectado] (Longacre-Levinsohn, 103-122). La combinación de los dos primeros rasgos define al texto como *narrativo*, y mediante la in-

ticidad absoluta, es menester que la *ruah* cristalice en el *dabar*. La palabra es la madurez del espíritu" (98).

clusión del tercer rasgo esa narración se especifica como de hechos futuros. Ciertamente, con esta descripción los autores definen el tipo más frecuente y clásico de profecía, pero caen en el doble reduccionismo de identificar lo profético sólo con lo narrativo y con lo futuro. En el polo opuesto, Paul Ricoeur, si bien mantiene idéntica visión reduccionista respecto de la referencia únicamente futura del anuncio profético, considera a éste como algo total y radicalmente opuesto al discurso narrativo. Ricoeur se refiere a la profecía bíblica como forma o género del discurso religioso, y la define por la primacía de la palabra por sobre la manifestación de los hechos; la profecía queda así como una revelación por inspiración de palabras, y se opone a la narración, que es una revelación a través de hechos históricos que sólo después y exteriormente son referidos por palabras (63, 110, 163-166, 175-176, 184-185). Hay aquí, entonces, una identificación plena y unívoca entre *profecía = inspiración de palabras = futuro*, y *narración = manifestación de hechos = pasado*, como si no pudiera haber narración de hechos futuros, o como si la palabra que relata hechos pasados no pudiera ser asimismo inspirada en la interpretación de esos hechos, o inclusive en la revelación misma de hechos que, aunque pasados, no fueron conocidos por el hombre directamente, como la Creación⁴.

Entre los extremos de Ricoeur y Longacre-Levinsohn, diremos no-

⁴ Oigamos al respecto a Schökel: "Los autores del Génesis y Éxodo, de Josué, Samuel y Reyes, ¿son profetas o son sapienciales? La tradición judía ha llamado a los narradores fuera de la *Tora* profetas, *nebi'im*; y Moisés, autor de la *Tora*, es el mayor de los profetas [...]. Los *narradores*, en cuanto interpretan los hechos de la historia con la luz que reciben de Dios, participan del carisma profético" (90). Cfr. Latourelle, 24-26, 36-38, y especialmente 440-441: "Es verdad que existe un obrar divino objetivo en la historia [...]. Sin embargo, esta acción no es plenamente inteligible como revelación si no va acompañada de la palabra que expresa el sentido de la acción divina. Dios realiza el hecho y manifiesta a la par su significación; interviene en la historia y dice a la vez el sentido de su intervención; Dios obra y comenta su acción [...]. Dios se revela por la historia, pero por la historia divinamente interpretada por los profetas. La historia no aparece como *historia de salvación* sino cuando la comenta autoritativamente la palabra del profeta..." La absoluta prelación del hecho respecto de la palabra en la narración, como quiere Ricoeur, es, como vemos, radicalmente negada por estos teólogos.

sotros que el discurso profético no se opone a la narración ni se distingue *siempre* de ella, pero tampoco se identifica *siempre* con ella. Partiremos para nuestra caracterización de la profecía como tipo de discurso del concepto de *superestructura*, tal como lo define Teun van Dijk:

Denominaremos superestructuras a las estructuras *globales* que caracterizan el *tipo* de un texto. Por lo tanto, una estructura narrativa es una superestructura, independiente-mente del *contenido* (es decir: de la macroestructura) de la narración, aun cuando veremos que las superestructuras imponen ciertas limitaciones al contenido de un texto. Para decirlo metafóricamente: una superestructura es un tipo de *forma del texto*, cuyo objeto, el tema, es decir: la macroestructura, es el *contenido de un texto* [...]. Es decir que la superestructura es una especie de *esquema* al que el texto se adapta. (*La ciencia del texto*, 142-143).

Hasta donde alcanzan nuestros actuales planteos, el discurso profético ficcional reconoce tres *formas* o superestructuras básicas, que denominaremos *narrativa*, *exhortativa*, y *descriptiva*.

2.a. Superestructura narrativa

Una primera forma del discurso profético se define pues como superestructura narrativa, entendiendo por *narración* todo enunciado que refiera *acontecimientos puntuales*, tanto pasados cuanto futuros o presentes⁵. La narración suele plasmarse en frases con verbos de acción en 3ª persona, aunque en el caso de la narración profética resultan frecuentes los verbos en 2ª, merced a lo cual el relato adquiere un tinte apelativo que interpela al destinatario directo del anuncio. Para un

⁵ "La primera característica fundamental del texto narrativo consiste en que este texto se refiere ante todo a *acciones* de personas, de manera que las descripciones de circunstancias, objetos u otros sucesos quedan claramente subordinadas" (van Dijk, *La ciencia del texto*, 154).

ejemplo claro del tipo canónico de profecía, con verbos de acción futuros en 3^a, vayamos a un texto del *Amadís*, y oigamos vaticinar a Urganda:

-Contienda se levantará entre el gran culebro y el fuerte león, en que muchas animalias bravas ayuntadas serán. Grande ira y saña les sobreverná, assí que muchas dellas la cruel muerte padescerán. Ferido será el gran raposo romano de la uña del fuerte león y cruelmente despedaçada la su pelleja, por donde la parte del gran culebro será en gran cuita. Aquella sazón la oveja mansa cubierta de lana negra entre ellos será puesta, y con la su grande humildad y amorosos falagos amansará la rigorosa braveza de sus fuertes coraçones y apartará a unos de los otros. Mas luego descenderán los lobos fambrientos de las ásperas montañas contra el gran culebro, y seyendo dellos vencido con todas sus animalias, encerrado será en una de las sus cuevas... (Rodríguez de Montalvo, II lx 857-858).

El discurso continúa, pero baste este arranque para caracterizar al tipo de profecía narrativa futura en 3^a, que se adorna además aquí de un recurso que estará ausente en el *Palmerín*, la alegoría animalística. Nos hemos vistos obligados a brindar un primer ejemplo del *Amadís* porque en el *Palmerín* casi no se encuentran profecías narrativas futuras en estado puro, al menos en ED -nos ocuparemos más adelante de los anuncios en EI-; vaya el siguiente texto como ejemplo de lo más aproximado al tipo. Habla la Reina de Tarsis a los vasallos del Infante Manarix:

-Sabed que vuestro señor [el Infante Manarix] no tiene remedio nenguno si no busca el más leal amador que hay en el mundo para que le quite aquella corona, que ansí como él fue desleal e por su deslealtad le fue dado aquel tormento, ansí la virtud de aquel que más leal en dicho y en fecho avrá en el mundo lo librare d' este tormento. Y esto fize yo porque todos vean la su desmesu-

ra e deslealtad e sea conocida la bondad de aquel cavallero que lo librare, porque todos se esfuerçen a amar lealmente e no fagan como él fizó. (Apéndice, texto 16)⁶.

Hay aquí coexistencia de verbos futuros con otros presentes y pasados, pero si bien se mira los verbos en presente sólo tienen una forma aparente de tales, como es el caso de *no tiene remedio ninguno*, aserción de referencia netamente futura; lo mismo dígase del presente subjuntivo *si no busca*. En cuanto a los verbos pretéritos, o bien se sitúan en subordinadas que no constituyen de suyo un enunciado profético -*ansí como él fue desleal*-, o bien refieren hechos laterales que, a manera de colofón, clausuran la profecía sin constituir la -*Y esto fizé yo...*-. En el siguiente ejemplo, el agente de los verbos futuros es apelado en 2ª persona:

-«Sabed muger, que después de yo muerto vos havéys de ver en gran cuyta por vuestra fija, que vos la tomarán e todo quanto yo le dejo. Tomad esta arquilla con esta espada que por mi saber yo aquí encerré en tal manera que no lo podrá abrir sino el mejor cavallero del mundo: aquel vos dará derecho de vuestros enemigos e vos fará cobrar vuestra pérdida». (Apéndice, texto 7).

Claro está que una narración en 2ª -y esto aun en los modernos experimentos del género- deberá admitir, si no queremos limitarnos a un único agente, la presencia de otros verbos en 3ª, tal como ocurre en esta profecía donde la *muger* aludida en el vocativo comparte la escena con varias terceras personas -los indeterminados que le tomarán la hija, el caballero que se la hará cobrar-. Pero más allá de esta coexistencia

⁶ El número de texto remite al cuadro descriptivo de las profecías palmerianas según consta en el Apéndice de este artículo; cito por la edición de Giuseppe Di Stefano de *El libro del famoso e muy esforçado cavallero Palmerín de Olivia*.

de agentes directamente apelados en 2ª o referidos en 3ª, importa advertir en este texto que la narración profética no presenta ya una forma tan neta como la que veíamos en los ejemplos anteriores; en efecto, vemos alternar e interpenetrarse aquí frases asertivas propias de un discurso narrativo con otras de carácter exhortativo: *Sabed mujer... Tomad esta arquilla...* Debemos aquí sentar que este tipo de forma discursiva que mezcla aserción y exhortación es la más frecuente en los textos proféticos considerados, pero ello no significa que debamos retacearles la calificación de narraciones. Pese a no constituir narraciones puras, si por tales entendemos a aquellas que se organizan sobre la base de frases exclusivamente asertivas, discursos como nuestro último ejemplo y otros más (textos 23, 35, 40) son también ellos básicamente narrativos, ya que los elementos exhortativos se subordinan temática y pragmáticamente a los asertivos, constituyendo apenas un refuerzo expresivo de la narración. En el texto 7 que citamos se exhorta a la mujer a que sepa y a que tome una arquilla, pero ambas acciones no constituyen lo medular del mensaje, no señalan el tema central del texto ni determinan para éste una función pragmática conminatoria: el emisor no se propone *ordenar* sino *anunciar*, pese a que refuerza sus anuncios mediante exhortaciones laterales. Todo esto quiere decir que para definir y retener un discurso profético como narrativo no se requiere de él que sea exclusivamente narración, sino principalmente, o básicamente narración. En términos de van Dijk, un discurso se reconoce como una superestructura narrativa cuando su *macroestructura* -esto es, su *tema*- es formulable mediante una frase asertivo-narrativa capaz de condensar en sí la estructura semántica del texto⁷. En el caso de nuestro ejemplo, la macroestructura podría formularse en la siguiente frase: *Vuestra hija será tomada y liberada*; se trata a todas vistas de una frase asertivo-narrativa, que expresa el sentido de un discurso en consecuencia también él narrativo.

⁷ "...estas macroestructuras son de naturaleza *semántica*. La macroestructura de un texto es por ello una representación abstracta de la estructura global de significado de un texto" (*La ciencia del texto*, 55). "Uno de los términos que pretende aclarar la macroestructura, es el concepto de *tema de un texto* o *tema del discurso*..." (58).

2.b. Superestructura exhortativa

En tanto la narración refiere acciones, la exhortación pide, ordena o aconseja la realización de acciones; se trata por tanto de un discurso no centrado ya en los acontecimientos mismos, como la narración, sino en los agentes de esos acontecimientos, a quienes se exhorta para que voluntariamente los realicen. Las acciones pedidas son, generalmente, *a)* condiciones necesarias para que posteriormente se cumpla algo -es el caso de las profecías condicionales-; *b)* acciones cuyo éxito es consecuencia de lo que necesariamente ha de cumplirse, en razón de lo cual se pide hacer algo cuyo buen resultado está asegurado, con el fin de tranquilizar al agente; *c)* reacciones anticipadas ante lo que necesariamente ha de suceder -confiar, alegrarse, preocuparse-. En los tres subtipos mencionados, como se ve, se incluyen dentro de un discurso básicamente exhortativo ciertos elementos narrativos, exactamente al revés de lo que veíamos en las profecías narrativas, básicamente tales pero que incluían también elementos exhortativos. Otra vez, como en el caso anterior, el tipo de discurso vendrá determinado por el tipo de frase que resulte de su macroestructura. En el caso de las superestructuras exhortativas, la macroestructura suele plasmarse en una frase con verbo imperativo en 2ª persona más una causal asertiva, encargada precisamente de contener los aspectos narrativos que se subordinan a la exhortación. Así definida la estructura global exhortativa, viene a coincidir con el tipo de discurso que van Dijk llama *argumentación práctica*, y que encuentra su aplicación más habitual en los anuncios publicitarios:

El *argumento práctico*, cuya CONCLUSIÓN es una orden, una prohibición, un consejo, una recomendación o una propuesta (HAZ p) es una variante específica de estas argumentaciones de acciones [...]. [Por ejemplo el] ANUNCIO, cuya estructura básica, como vimos, es la conclusión implícita: COMPRA X o, aún más general: HAZ p [...]. A partir de esta argumentación [...] resulta claramente que casi todos los puntos de partida generales quedan normalmente implícitos en el anuncio [...]. La justificación sobre la que se basa el hacer o

dejar de hacer una acción la hemos llamado *motivación*... (*La ciencia del texto*, 161-162).

"Haz esto, porque aquello"; orden o consejo seguidos de motivación; en nuestras profecías exhortativas, la motivación de la orden o del consejo consiste en la aserción que anuncia, narrativamente, los hechos futuros ciertos que, según los tres subtipos señalados más arriba, *a)* serán consecuencia de que se ejecute la acción contenida en la exhortación; *b)* serán causa del éxito de la acción que se ordena o aconseja ejecutar; *c)* justifican la actitud de alegría, confianza o preocupación que se pide adoptar. Como se ve, y a diferencia de las profecías narrativas, las profecías exhortativas refieren siempre hechos futuros o actuales, ya que toda exhortación, por definición, mira a la realización futura, inmediata o mediata, de un acto. Sin embargo, cuando decimos que las profecías exhortativas son *siempre* referidas al futuro lo hacemos considerando el *corpus* de las profecías palmerinianas, ya que nada impediría la existencia de un discurso cuya macroestructura fuera, por ejemplo, "*Alégrate*, porque Fulano *ha tenido* éxito en su prueba"; la acción exhortada tiende en efecto al futuro inmediato, pero su motivación refiere un hecho pasado, y puesto que el elemento propiamente profético del discurso reside precisamente en la motivación, la profecía resulta ser retrospectiva, no anuncia un hecho futuro sino revela o certifica un hecho pasado desconocido. Pero vayamos ya a los ejemplos. He aquí un discurso profético exhortativo según el subtipo *a*:

-Fijo Palmerín, mucho me pesa de no vos poder dezir muchas cosas de vuestra fazienda. Ydvos a la corte del Emperador de Alemaña e allí fallaréis lo que buscáys, que yo fue causa de vuestro cuydado. (Apéndice, texto 8).

La profecía es tan breve que casi se identifican su forma discursiva con su macroestructura sintética; quien anuncia es el caballero Adrián, y lo que dice es: "Id a Alemania (*exhortación*), porque allí hallaréis a vuestra amada Polinarda" (*motivación*). La ejecución de la acción exhortada es, por tanto, condición para el cumplimiento del hecho futuro vaticinado. (Otros discursos proféticos exhortativos del subtipo *a*:

textos 3, 18, 19, 20, 42, 43). Ejemplo ahora del subtipo *b*:

-Señores, no dudéys de fazer esto que os digo, qu'el cavallero es tan mesurado que en él no hay punto de descortesía, e de buena voluntad vos la tornará luego, qu'él ama tan afincadamente a una donzella muy fermosa que jamás le fará trayción, e otras de tanto valor como la Ynfanta le han acometido a él e no las ha querido mirar en essa parte, tanta es su lealtad. (Apéndice, texto 33).

Quien habla es el mago Muça Belín, que acaba de aconsejar a los infantes Tomán y Dormín que propongan una justa a cierto caballero que está por llegar -Palmerín-, y que el premio de esa justa sea la hija del rey Abimar; ante los temores de Dormín de que la Infanta quede en poder de Palmerín, Muça lo tranquiliza con esta profecía, cuya macroestructura sería: "Haced la justa (*exhortación*), porque no perderéis a la Infanta" (*motivación*). El éxito real de la justa, más allá del casi seguro triunfo de Palmerín, radica en que éste renunciará a quedarse con la Infanta, debido a que ama fielmente a otra dama⁸; la acción exhortada -hacer la justa- es por tanto encarecida como exitosa en su resultado, como consecuencia del seguro, y necesario cumplimiento de la aserción profética contenida en la motivación -Palmerín renunciará a quedarse con la Infanta-. Veamos ahora un ejemplo del subtipo *c* dentro de los discursos proféticos exhortativos. Palmerín ha sido herido, y Muça Belín dice tres veces un mismo vaticinio, ante distintos alocutarios:

-Ay amigo[s] -dijo él [a los constantinopolitanos]- mucho avéys sido turbado[s] e con mucha razón, que mu-

⁸ Nótese que subordinados a este anuncio prospectivo central -Palmerín devolverá a la Infanta tras ganarla- hay otros dos, uno prospectivo -Palmerín jamás traicionará a Polinarda-, y otro retrospectivo -Palmerín jamás traicionó a Polinarda-. Debido al carácter subsidiario de estos anuncios, la caracterización final del discurso profético debe retenerse como prospectiva.

cho es de preciar tan buen señor. Esforçad todos, qu'el vuestro Emperador no morirá tan çedo.

[...].

Muça se fue para el estrado e tomó a la Emperatriz [Polinarda] por el braço, que toda su cara tenía rompida, e díxole:

-Andad, señora, ydvos a vuestra cámara: no temáis la muerte del Emperador, qu'él será muy presto guardido.

[...].

-A la fe, señor -dixo Muça [a Palmerín]-, en tales tiempos se parecen los amigos. Vos, señor, esforçaos e no temáis, que presto seréis guardido. E vosotros, señores cavalleros, dexaldo e no quede aquí nenguno de vosotros porque no fable. (Apéndice, texto 45).

Más que tres profecías, se trata de tres proclamaciones de un único anuncio⁹, cuya macroestructura es: "No temáis (*exhortación*), porque Palmerín sanará" (*motivación*); la acción exhortada es por tanto una reacción anticipada requerida por la seguridad y necesidad de la sanación de Palmerín, tal como se afirma en la aserción contenida en la motivación. En otros casos, el componente exhortativo del discurso puede situarse al cabo de éste, según una resolución en apariencia epifrástica, pero que a nuestro entender mantiene inalterado el carácter básicamente exhortativo del texto. Oigamos a Muça asegurar a Palmerín que el ave mágica no morirá, en un discurso de macroestructura: "No os preocupéis (*exhortación*) porque el ave vivirá tanto como vos" (*motivación*):

-No morirá -dixo Muça- que yo le faré tanto bivar que biva fasta que vos faltéys d'este mundo; por esso no vos deys cuydado. (Apéndice, texto 39).

⁹Según el esquema folklórico tradicional del tres perfecto totalizador y de la triple repetición como signo de necesidad o de ley inamovible. Vid. M.M.F. Capella, VII 368-369; González, *La función literaria*, II 440-455; "La función literaria", 52-55; Hopper, 4-5, 120-121; S. Isidorus Hispalensis, 182; Olrik, 132-133.

El componente exhortativo viene al final, pero su ubicación no significa relegación y el discurso todo, nos parece, debe retenerse como exhortación.

Volvamos ahora un momento al subtipo *a*, esto es, a las profecías exhortativas donde la acción exhortada es condición para el cumplimiento de un anuncio contenido en la motivación. En el *Palmerín* la motivación siempre es explícita, siempre se consigna, bajo la forma generalmente de una causal que anuncia lo que ha de suceder si se cumple con la exhortación; pueden darse, sin embargo, discursos proféticos exhortativos donde la motivación quede sobreentendida, implícita. Tal es lo que sucede en el *Amadís* con algunas profecías que hemos llamado en su oportunidad *admonitorias*, y que constituyen claros ejemplos de discursos proféticos formalmente enmascarados bajo el aspecto de un discurso doctrinal o sapiencial. Oigamos a Urganda advertir al rey Lisuarte:

-Señor, bien acompañado estáis, y no lo digo tanto por el valor destes cavalleros como por el gran amor que os tienen, que ser los príncipes amados de los suyos faze seguros sus estados. Por ende, sabedlos conservar, porque no parezca que vuestra discreción aún no está llena de aquella buena ventura que en ella caber podría. Guardados de malos consejeros, que aquella es la verdadera ponçoña que a los príncipes destruye. (Rodríguez de Montalvo, II lx 851).

La macroestructura de este texto podría formularse así: “Elegid bien vuestros consejeros (*exhortación*), porque os evitaréis malas consecuencias” (*motivación*). Ahora bien, estas malas consecuencias no se especifican, no se anuncian bajo la forma narrativa de una enumeración asertiva de calamidades, sino se aluden elípticamente mediante frases gnómicas del tipo de “aquella es la mala ponçoña que a los príncipes destruye”. El estilo doctrinal elegido le sirve al autor para designar la destrucción de Lisuarte no directamente, sino mediante una genérica destrucción de todos los príncipes que no eligen bien sus consejeros. Como el rey desoye el consejo de Urganda y no cumple con la condición de la acción exhortada, verá en efecto sobrevenir la destruc-

ción de su reino (González, "La admonición como profecía", 27-42; *El estilo profético*, I 147-156, 217-219, II 561-572).

Hemos visto entonces que el subtipo *a* de las profecías exhortativas supone una cierta *condicionalidad* que restringe la verificación del anuncio, ya que los hechos anunciados sólo sucederán si el destinatario interpelado ejecuta la acción indicada en la exhortación: en nuestro ejemplo del texto 8, Palmerín hallará a Polinarda *solamente* si, tal como le exhorta Adrián, viaja a Alemania. Estamos pues en presencia de verdaderas *profecías condicionales*, cuya verificación fáctica se subordina a la previa ejecución de una condición que depende del libre obrar del sujeto: Palmerín puede decidir no ir a Alemania, en cuyo caso no hallará a Polinarda. Esta posibilidad no significa empero que la profecía no sea veraz, puesto que su misma formulación condicional contempla la posibilidad de su no cumplimiento¹⁰. Por lo demás, *profecía condicional* y *profecía exhortativa* no son categorías que deban sin más identificarse, ya que también los discursos proféticos narrativos pueden incluir cláusulas condicionales que restrinjan la necesidad de su verificación. Recordemos el texto 16 y las palabras de la reina de Tarsis a los vasallos del Infante Manarix: "...vuestro señor no tiene remedio nenguno si no busca al más leal amador que hay en el mundo..." El discurso es claramente narrativo, y la cláusula condicional *si no busca* subordina a la realización previa de esa búsqueda, libremente decidida y emprendida, el cumplimiento del anuncio *no tiene remedio*.

Finalmente, y antes de dejar atrás las profecías exhortativas, digamos que deben excluirse de esta clase aquellos discursos encabezados por un verbo imperativo de percepción o conocimiento seguido de una subordinada sustantiva objetiva que contiene el anuncio: "*Sabed* que vos conviene de passar por muchas cosas" (texto 6); "*Sabed*, muger, que después de yo muerto vos havéys de ver en gran cuyta" (texto 7), y tantos otros ejemplos (*vid.* textos 16, 21, 35, 37, 38, 40, 41). Dis-

¹⁰ Este tipo de profecías plantean el debatido problema de la predestinación y de los límites de la libertad humana, en relación con la *necesidad* o no de un futuro profetizado. Como se comprenderá, no es un tema que deba ocuparnos aquí. *Vid.* Devine, 473-475; König, 390; Michel, 719-720, 732; Santo Tomás, II-II, q. 174, a. 1, p. 508-510.

cursos de este tipo son en rigor narrativos, y la exhortación que los encabeza resulta meramente introductoria y accesoria.

2.c. *Superestructura descriptiva*

Entenderemos aquí el concepto de *descripción* según una comprensión más amplia que la habitual, ya que no la limitaremos a la caracterización estática de objetos, sino que consideraremos discurso profético descriptivo a todo aquel que refiera: a) características o cualidades ("passa de bondad de armas todos los del mundo"); b) estados permanentes o durativos ("díxole que eran cristianos"); c) acciones constantes y/o iterativas, de verificación no puntual ("qu'él ama tan afincadamente a una donzella"). Como se ve, el discurso descriptivo así ampliamente concebido adquiere cualidades dinámicas y contempla, como la narración, los procesos temporales, sólo que en tanto ésta considera ante todo las acciones puntuales, la descripción contempla acciones iterativas o estados constantes; de aquí se sigue que los verbos más frecuentes de nuestro discurso descriptivo sean los entitativos *ser* o *estar*, o cualesquiera otros en presente habitual o en pretérito o futuro imperfectos durativos¹¹.

El discurso profético descriptivo es la clase que más rara y difícilmente aparece en estado puro en el *Palmerín*, donde no existe un ejemplo claro del tipo de profecía que más habitualmente corresponde a este discurso: la *profecía general*. Una profecía general es aquella que, enunciada antes del nacimiento del héroe o en su temprana infancia, delinea su trayectoria vital íntegra, sus cualidades y características permanentes, sus acciones habituales y repetidas, su modo constante de ser u obrar. Debido a que no se anuncian hechos puntuales sino situaciones permanentes o iterativas, las profecías generales suelen no reconocer un sitio textual concreto de verificación, sino que van cumpliéndose a lo largo de la vida entera del caballero (González, "Ama-

¹¹ Así definido, nuestro discurso profético descriptivo viene a coincidir con el *relato iterativo* de Gérard Genette: "Ce type de récit, où une seule émission narrative assume ensemble plusieurs occurrences du même événement (c'est-à-dire, encore une fois, plusieurs événements considérés dans leur seule analogie), nous le nommerons récit *itératif*" (148).

dís en su profecía general”, 63-85; “La profecía general sobre Esplandián”, 334-337). En *Amadís de Gaula* hay tres ejemplos de esta clase profética, uno referido al héroe epónimo, otro referido conjuntamente a éste y a su hermano Galaor, y otro referido a Esplandián. Veamos el primer ejemplo, dicho por Urganda a Gandales:

-Dígame de aquel que hallaste en la mar que será flor de los cavalleros de su tiempo; éste hará estremecer los fuertes; éste comenzará todas las cosas y acabará a su honra en que los otros fallecieron; éste hará tales cosas que ninguno cuidaría que pudiesen ser comenzadas ni acabadas por cuerpo de hombre; éste hará los soberbios ser de buen talante; éste avrá crueza de corazón contra aquellos que se lo merecieren, y ahún más te digo, que éste será el cavallero del mundo que más lealmente manterná amor y amará en tal lugar cual conviene a la su alta proeza; y sabe que viene de reyes de ambas partes. Agora te ve-dixo la donzella [Urganda], y cree firmemente que todo acaecerá como te lo digo y si lo descubres, venirme ha por ello más de mal que de bien. [...]. No pienses en esso -dixo Urganda- que esse desamparado será amparo de muchos... (Rodríguez de Montalvo, I ii 255-257; *vid.* también I iii 264 y III lxxi 1107-1109).

En *Palmerín de Olivia* no existe ningún vaticinio similar que dibuje con tanta claridad la trayectoria caballeresca toda del héroe; más aun, casi no hay ejemplos de discursos proféticos descriptivos puros, ya que en la mayoría de los casos la descripción se combina con la narración, es decir, la profecía alterna anuncios de hechos constantes o iterativos con anuncios de hechos puntuales y concretos. En nuestra opinión, apenas un único texto profético del *Palmerín* resulta puramente descriptivo:

...E como esto le dixo Muça, [Tomán] fue muy ledo e rogóle que le dixesse quién eran aquellos cavalleros en que tanta bondad avía. Muça Belín, que era muy bue-

no, no lo quiso dezir cýos fijos eran porque no reciessen daño, mas díxole que eran cristianos de muy alto linage e que merescían toda la onrra que les fiziesen, e que fuesse cierto que no avía en todo el mundo quien con el uno d'ellos se ygualasse en fecho de armas... (Apéndice, texto 32).

Se trata de una profecía actual, esto es, que no refiere hechos -puntuales o durativos- de verificación futura, sino de verificación presente. Muça Belín proporciona datos sobre Palmerín y Trineo, y esos datos -ser cristianos, ser de alto linaje, ser inigualables- representan estados o conductas presentes habituales. Además de ésta y del texto 13, que veremos en el pto. 4, no hay otras profecías descriptivas, sino *mixtas*, narrativo-descriptivas:

-Palmerín, Emperador de Costantinopla, mucho han folgado mis ojos de verte por la gran bondad que ovo en ti e hay, por onde tus cavalleros han deprendido de ti, por onde su loor e fama es derramada por todo el mundo. Mas no passará mucho tiempo que no vengán a tu corte tales cavalleros estrangeros que farán escurecer la fama de los tuyos que agora tan argullosos son por la su alta cavallería. Especialmente uno que passará en bondad a todos los que agora armas traen; e éste fará muy ledo el tu corazón por la gran bondad que én él conoscerás. (Apéndice, texto 46).

Estamos ya sobre el final de la novela; una doncella -no profetisa ella misma, sino mensajera- irrumpe en el palacio del Emperador Palmerín, y anuncia hechos futuros tanto puntuales -esto es, *narra*-, cuanto durativos o permanentes -esto es, *describe*-; narra que llegarán a la corte, en algún momento puntual, caballeros extranjeros, y describe un estado permanente definido por la oscuridad en que los extranjeros pondrán a la fama de los caballeros de Palmerín, y por la gran bondad de uno de esos extranjeros. (Vid. también texto 21). Todos estos vaticinios se verificarán en la novela que continúa el ciclo, el *Primaleón*. A diferencia de los textos en que se combinan frases narrativas y frases ex-

hortativas, donde siempre es posible establecer su carácter básicamente narrativo o exhortativo a partir del establecimiento de la macroestructura, estos discursos donde alternan frases narrativas y descriptivas no pueden reducirse a una u otra clase, porque ambos elementos se relacionan por coordinación o yuxtaposición, no por subordinación de uno a otro¹². Debemos por tanto aceptar, junto a las tres superestructuras que hemos visto -narrativa, exhortativa y descriptiva-, una cuarta superestructura *mixta narrativo-descriptiva*¹³.

3. Segunda pauta: la intención y condición del emisor

Todo discurso profético, en cualquiera de las tres -o cuatro- clases discernidas en el punto anterior, puede ser proferido: *a*) por un emisor que posea plena conciencia de estar profetizando y acabadas voluntad e intención de profetizar; *b*) por un emisor que ignore estar profetizando y diga su vaticinio de manera involuntaria e inadvertida. Llamaremos *formales* a las profecías del tipo *a*, y *materiales* a las del tipo *b*. La profecía formal es la más frecuente y a esa clase pertenece la totalidad

¹² No coincidimos ya con Genette, para quien "dans le récit classique et encore jusque chez Balzac, les segments itératifs sont presque toujours en état de subordination fonctionnelle par rapport aux scènes singulatives, auxquelles ils donnent une sorte de cadre ou d'arrière-plan informatif..." (148). Genette llama *singulative* al relato de hechos puntuales, donde existe correspondencia unívoca entre *hecho ocurrido en la historia = hecho referido en el relato*.

¹³ Sí resulta posible operar la reducción cuando los elementos combinados en un discurso son descriptivos y exhortativos; aquí, igual que en la combinación de narración y exhortación, la balanza suele inclinarse en favor de esta última a la hora de establecer la macroestructura. Veamos por caso una sección del texto 3, en el que dice una doncella a Florendos: "-Mi señor, el cavallero que acá me embió me mandó que vos dixesse que no dudéys de fazer cavallero a Palmerín, que de ambas a dos partes es de tan alto linaje que lo meresce ser; e que lo améys sobre todas las cosas, que él vos fará tal servicio..." Hay aquí una exhortación a armar caballero y a amar a Palmerín, fundada en una doble motivación descriptiva -Palmerín es de alto linaje- y narrativa -Palmerín hará un servicio a Florendos-. Siendo los dos anuncios proféticos, el descriptivo actual y el narrativo futuro, motivaciones de la acción exhortada, la macroestructura de todo el discurso debe considerarse exhortativa. *Cfr.* textos 18 y 33.

de los ejemplos hasta aquí consignados. En cuanto a la profecía material, que reconoce antecedentes tanto bíblicos y clásicos cuanto artúricos y amadisianos, y de la que nos ocupamos en trabajos anteriores (González, *El estilo profético*, II 413-477; "El *instinctus propheticus*", 25-33; "Profecías materiales", 78-89), es también estudiada por Santo Tomás, quien le retacea el nombre de profecía perfecta y opta por denominarla *instinto profético*¹⁴; el santo considera profecía propiamente tal sólo a aquella cuyo emisor conoce ser movido por el Espíritu en sus dichos, y aduce como ejemplo de lo contrario el texto de Juan 11,51, donde Caifás opina que conviene que Jesús muera por su pueblo, para salvar a toda una stirpe: "ut unus moriatur homo pro populo, et non tota gens pereat"; Caifás entiende opinar, y entiende los términos *populus* y *gens* según un estrecho sentido político-nacional, pero en verdad no opina por sí sino profiere la Palabra de Dios, y ése pueblo y esa stirpe por los que morirá Cristo y a los que salvará, muriendo, de perecer, son el entero género humano rescatado de la muerte eterna.

Veamos un ejemplo del *Palmerín* de profecía material. El héroe acaba de vencer al Caballero Encantado que cada día atacaba el castillo del Emperador de Alemania; éste expresa así su gratitud:

-¡Ay cavallero, vos seáys el bienvenido! E jamás otro más que vos tanto bien fizo; para siempre seréys loado por acabar tan gran fecho. Venid comigo e seréys curado de vuestras llagas, si las tenéys, que yo vos daré el galardón que merecéys. (Apéndice, texto 9).

Resulta característico en este tipo de profecías la discordancia entre el significado subjetivo y el significado objetivo o referencia real de

¹⁴"quandoque autem ille cuius mens movetur ad aliqua verba de promenda, non intelligit quid Spiritus Sanctus per haec verba intendat, sicut patet de Caipha, Ioan. 11,51 [...]. Cum ergo aliquis cognoscit se moveri a Spiritu Sancto ad ali- quid aestimandum verbo vel facto, hoc proprie ad prophetiam pertinet. Cum autem movetur, sed non cognoscit, non est perfecta prophetia, sed quidam instinctus propheticus" (II-II, q. 173, a. 4, pp. 504-505; Cfr. Devine, 473; Michel, 715; Schökel, 165).

las palabras proferidas. Cuando el emperador promete a Palmerín un *galardón*, entiende prometer algún tipo de premio o recompensa, en bienes o en honores, que demuestre al caballero el agradecimiento del monarca; sin embargo, y a la luz del contexto de la historia, el lector percibe que el bien máspreciado para Palmerín de cuantos posee el emperador es su hija Polinarda, y en efecto ella vendrá a constituir al cabo de la narración el real galardón que obtendrá el héroe. En las profecías materiales, la palabra profética, de suyo dinámica, creadora, objetiva, adquiere un grado de autonomía aún mayor, al punto de prescindir totalmente del conocimiento y la voluntad del emisor. Podemos así distinguir en una profecía material dos niveles de referencia: *a) nivel consciente y voluntario*, en el que el significado se define como subjetivo, ya que se adecua a lo pensado y querido por el emisor; en nuestro ejemplo, *galardón* significa 'premio material'; *b) nivel inconsciente e involuntario*, en el que el significado se define como objetivo, ya que no se adecua a la intención del emisor sino a la realidad misma; en nuestro ejemplo, *galardón* significa 'Polinarda'. Estos dos niveles podrían identificarse, en la nomenclatura semántica de Frege, con la *representación* -imagen subjetiva, nivel consciente y voluntario-, y con la *referencia* -objeto real, nivel inconsciente e involuntario- (Frege, 51-86), pero a nuestro gusto la nomenclatura que mejor se condice con la consideración de la profecía material como clase de discurso es la que proporciona el vocabulario de la lengua griega interpretado a la luz de los estudios de Walter Otto. Tal como este autor explicó largamente ("Der Mythos", 267-278; "Der Mythos und das Wort", 348-373; "Die Sprache als Mythos", 279-290; "Der ursprüngliche Mythos", 230-266), y como nosotros mismos aplicamos en ocasión de estudiar el sistema profético amadisiano, la lengua griega distingue dos tipos de palabra, una de ellas expresión de un concepto subjetivo, pensada, reflexionada, verdadera o falsa según sea el pensamiento del sujeto correcto o errado -*logos*-, la otra original y fundante, objetiva y real, no ya expresión de un pensamiento subjetivo sino manifestación del ser mismo de las cosas, siempre verdadera porque todo ser, en cuanto se adecua a su propia esencia, es verdadero -*mythos*-. El *logos* es la palabra propia de los discursos cotidiano, científico y filosófico, que pueden errar; el *mythos* es la palabra de los discursos profético y poético -entendido éste, si realmente es tal, como profético a su modo-, que no pueden errar; el *logos*

expresa el pensamiento sobre una realidad, el *mythos* manifiesta directamente esa realidad. En el caso de las profecías formales, el profeta sabe que profetiza, emite *mythoi* y es consciente de ello; en el caso de las profecías materiales, en cambio, el profeta cree emitir *logoi* pero emite *mythoi*. El emperador supone decir un discurso cotidiano cuando promete un galardón, y entiende a éste según su propio *logos* subjetivo de 'premio material', pero en realidad está diciendo un discurso profético, y el galardón que promete no refiere lo que entiende su *logos* sino la realidad que autónoma y objetivamente se manifiesta como *mythos*.

Hemos analizado un ejemplo de profecía material narrativa, pero pueden darse también profecías materiales que constituyan discursos exhortativos. Veamos un caso:

-Mucho sois cuytado, Palmerín. Sabed que vos conviene de passar por muchas cosas e agora començáys. Por esso tened coraçón para sofrirlas e de aquí adelante avisaros de no caer en tal yerro. E aunque vos no me havéys dicho nada de vuestra fazienda, yo entiendo algo de ella. Buscad la buena ventura que Dios vos tiene aparejada e olvidad todas las otras cosas... (Apéndice, texto 6).

Quien así habla es Tolomé, que intenta consolar a Palmerín de sus penas de amor. La macroestructura del discurso podría formularse: "Tened ánimo (*exhortación*), porque habéis de afrontar aún muchas cosas" (*motivación*). Lo interesante de este texto es que, pese a no ser Tolomé un profeta ni su intención la de profetizar, el estilo, el tono dominante de su discurso adquiere ese aire solemnemente admonitorio propio de quienes, desde la superioridad de su poder o de su sabiduría, aconsejan, amonestan u ordenan. Por el *contexto* entonces, porque la historia no nos dice que Tolomé sea profeta, sabemos que su discurso es apenas materialmente profético, pero el estilo de éste bien podría avenirse con una profecía formal. Lo cierto es que, pese a este peculiar ejemplo, el carácter formal o material de una profecía suele repercutir en el plano del discurso, y es por ello que incluimos como pautas caracterizadoras del discurso profético elementos que, como el grado de conciencia o voluntad por parte del profeta o el origen de su mensaje,

no atañen en apariencia a ese plano. Si obviamos por un instante el último ejemplo dado y volvemos al anterior, advertiremos que la materialidad del vaticinio del emperador repercute en su discurso, construido según normas más bien coloquiales, con fuertes componentes expresivos y emotivos que lo despojan de la solemnidad que caracteriza al discurso formalmente profético. Lo mismo sucede con otra profecía material, en la que Maulerín manifiesta a su enferma hermana Zerfira: “Yo creo que no solamente [Palmerín] libró a vos e a mí fizo Rey, mas por su mano avéys de ser guarida de vuestro mal”. (Texto 29). *Yo creo*, dice Maulerín; “creo”, “le parece”, “considera”; su profecía adquiere la forma de un juicio analógico: así como fue capaz Palmerín de salvar a la infanta y hacerlo a él rey, también podrá arbitrar los medios para curarla de su enfermedad. Si pudo lo uno podrá lo otro; es un razonamiento, la operación subjetiva de una mente que trabaja, un *logos* práctico en apariencia, si bien *mythos* en su real alcance. Ese *yo creo*, expresión de la incerteza del juicio, otorga al discurso toda una apariencia de conjetura y a la vez de coloquialidad que lo aleja claramente del estilo más alto, elaborado y axiomático de las profecías formales. Y precisamente de este estilo nos ocuparemos a continuación.

4. Tercera pauta: la *elocutio*

La primera pauta que consideramos en la caracterización del discurso profético, la superestructura, hacía referencia a la *dispositio*, a la peculiar configuración estructural del texto y en parte también a su función básica: narrar acciones, exhortar acciones, describir estados. Aquí vamos a considerar la expresión lingüística en que se plasman las estructuras, el estilo, las figuras, los recursos sintácticos y léxicos. Una vez definido un discurso profético por su superestructura y por su carácter formal o material, el siguiente e inmediato paso debe ser la determinación de su *canal*, esto es, si se trata de una profecía oral o escrita -situándonos siempre, claro está, en el plano de la historia narrada, no en el de la narración, escrita de suyo-. En el *Palmerín* la casi totalidad de las profecías son orales, salvo dos; la primera (texto 13) consiste en un anuncio descriptivo bordado sobre los paños que cubren unas armas; esas armas están destinadas a Palmerín, y el anuncio reve-

la el linaje regio de éste: “Estas armas fueron fechas para el buen cavallero Palmerín de Olivia, fijo del Rey más leal que en Grecia fallar se pudo”. La segunda profecía escrita consiste en una carta:

E Muça escribió una carta al Soldán faziéndole saber quién eran los cavalleros e consejándole que Zerfira, su muger, embiase su embaxada a Palmerín, porque él yva de voluntad de fazelle todo el mal que pudiese e por amor de Zerfira él faría mucho e tornaría en su amistad. El Soldán fue muy espantado. (Apéndice, texto 43).

En este último ejemplo es el narrador quien transmite en su propio discurso el contenido de la carta del personaje, esto es, se trata de un discurso en Estilo Indirecto. La opción por Estilo Directo o Indirecto representa un primer rasgo estilístico en orden al establecimiento de una *elocutio* determinada en el discurso profético, de modo que una vez operada la distinción entre profecía oral y escrita, cada una de estas clases debe ser a su vez dividida en profecías presentadas en ED o en EI¹⁵. El discurso profético en ED que primero debe considerarse es el que aparece en boca del propio-profeta que habla, como en el siguiente vaticinio de Muça Belín:

-Sabed, señora -dixo Muça [a la infanta Zerfira]-, qu’ es el Soldán de Persia: Palmerín lo prendió en la batalla e embiavoslo en tal ora que vos cautivaréys e prendréys a él. Por esso aveos con él muy sesudamente, que yo vos digo que avéys de ser señora de su coraçón e de su señorío. (Apéndice, texto 41).

¹⁵ Para una consideración a la vez general y exhaustiva acerca de las distintas modalidades de ED y EI en el género narrativo, recúrrase a Reyes, 77-84, 115-118, 140-151; y Rojas, 19-55. Para un estudio del ED en el *Palmerín de Olivia*, vid. Legítimo Chelini, 75-97.

El narrador cede pues la palabra al personaje-profeta, para que éste vaticine en su propio registro; otras veces, el narrador no cede ya su voz ante el propio profeta, sino ante un intermediario o mensajero, que repite en ED el anuncio del vate para atenerse estrictamente, palabra por palabra como corresponde a un mensaje oracular, a lo dicho originalmente por éste. Es el caso de la dueña que repite ante Palmerín el anuncio que oyó de su sabio marido:

-Mi buen señor, yo vos quiero contar toda mi fazienda con esperança que por vos tengo de ser remediada. Sabed que yo fue muger de un cavallero, el más rico que hovo en toda la Romania y el más sabio. Y estuvimos algún tiempo casados que no hovimos hijos; e después dionos Dios una fija muy fermosa, e quando ella havia cinco años mi marido adolesció del mal que murió. E quando así se vido, díxome: -«Sabed muger, que después de yo muerto vos havéys de ver en gran cuyta por vuestra fija, que vos la tomarán e todo quanto yo le dexo. Tomad esta arquilla con esta espada que por mi saber yo aquí encerré en tal manera que no la podrá abrir sino el mejor cavallero del mundo: aquel vos dará derecho de vuestros enemigos e vos fará cobrar vuestra pérdida». (Apéndice, texto 7).

Finalmente, el ED puede corresponder al discurso de un personaje que habla sin aclarar expresamente que lo hace en nombre de otro, es decir, que repite la profecía de otro. Se trata pues de un caso análogo al anterior, con la única diferencia de que aquí podemos creer, inicialmente, que el personaje es el propio profeta. Es lo que sucede con la profecía 23 de la reina de Tarsis -debida en realidad, como todas las enunciadas por esta reina, a un vasallo suyo, mago-, y con la última profecía del *Palmerín*, pronunciada por una doncella que no dice aún -sólo lo sabremos esto en el *Primaleón*- ser enviada de las tres hadas de la montaña Artifaria (texto 46).

En cuanto a las profecías en EI, la primera clase es la que corresponde a la voz del narrador, que refiere el discurso de un personaje transportándolo a su propio discurso:

...E en aquel tiempo murió el Soldán [de Persia] e reynó un su fijo que era buen cavallero e arguloso, e como començó a reynar embió mensajeros al Rey Abimar que le diesse tributo, si no que se aparejasse a la guerra. El Rey fue muy triste con estas nuevas e demandó consejo a Muça Belín de lo que devía fazer. El le respondió que supiesse que muy cedo vendría a su corte la Ynfanta Zerfira que lo venía a buscar e traya consigo dos cavalleros, el uno d'ellos encubierto e por la bondad del otro lo verían claramente, e que por la bondad d'estos dos cavalleros avía de vencer al Soldán; e que le embiasse a dezir que jamás tributo le daría e que supiesse que si él lo vinisse a buscar qu'él se defendería lo mejor qu'él pudiese. El Rey Abimar, como tenía por cierto todas las cosas que Muça Belín le dezía, tomó su consejo e dio aquella respuesta al mensajero del Soldán. (Apéndice, texto 30).

Otras veces, quien refiere el discurso profético en *El* no es ya el narrador, sino otro personaje; el narrador cede su voz a un personaje primero, quien asume un turno en ED y dentro de su ED transporta en *El* el discurso de un personaje segundo, el profeta:

-Señor Palmerín de Olivia, mucho afán he passado por venir a este tiempo. Un cavallero que es mi señor os embía este yelmo e escudo, aunque vos no lo conocéys ni él vos ha visto; mas sabe más de vuestra fazienda que vos mismo. E por la gran bondad que en vos hay e ha de aver, vos ama e dízevos que guardéys este escudo, que en él fallaréys el secreto de vuestro corazón. (Apéndice, texto 3).

Este esquema puede a veces convertirse en una polifonía aún más compleja, como sucede en el texto 19; allí un mensajero transmite en *El* un anuncio de la reina de Tarsis, pero ésta a su vez ha recogido el anuncio de su vasallo mago, personaje que no aparece en la obra como actante. El esquema resultante es, pues: a) el narrador cede su voz al

mensajero; *b*) el mensajero habla en EI; *c*) dentro del EID del mensajero se transporta en EI un discurso de la reina de Tarsis; *d*) que a su vez recoge la profecía del vasallo mago.

Tras el establecimiento del carácter directo o indirecto del discurso, entonces, conviene detenerse brevemente en algunos otros rasgos de estilo, como los tiempos verbales. Está claro que el tiempo verbal característico de las profecías es el futuro indicativo, tanto en las de superestructura narrativa (textos 4, 7, 9, 25, 35, 40, 46), cuanto en las cláusulas causales de las exhortativas (textos 3, 8, 20, 33, 39, 41, 45). Pero también ocurren verbos en presente indicativo, en el caso de las profecías descriptivas o narrativas actuales (textos 16, 18, 19, 33), y en pretérito perfecto, en el caso de las profecías retrospectivas o con elementos retrospectivos (textos 16, 17, 20, 21, 33, 34, 37, 41). Estos verbos en tiempo pretérito ocurren asimismo en relación con el EI, como también sucede con los condicionales, esto es, con los futuros referidos a partir de un *verbum dicendi* pretérito en EI (textos 21, 30, 31, 36, 42, 44). Los verbos imperativos son propios de los discursos proféticos exhortativos y de las frases exhortativas de los discursos proféticos narrativos (textos 3, 6, 7, 8, 18, 20, 33, 35, 39, 40, 41, 45), pero junto a estos imperativos con verbos de acción ocurren otros con verbos de percepción, seguidos de una objetiva que contiene el anuncio; son los textos de molde *sabed que* o *sed cierto que* (textos 6, 7, 16, 21, 35, 37, 38, 40, 41). Frecuentes resultan asimismo los *verba dicendi* en 1ª persona singular presente indicativo, seguidos de una objetiva que contiene el anuncio:

...Yo vos digo a cada uno de vosotros que no dexéys de amar verdaderamente aquellas que amáys, que yo vos digo que a la fin vuestras cuytas serán tornadas en gozo e beviréys en gran vicio con aquellas que agora deseáys. (Apéndice, texto 20; *cfr.* textos 17, 18, 35, 38).

Se trata de un molde característico de la *elocutio* profética, donde el *digo* recupera toda la carga semántica de su étimo indoeuropeo *deik-* 'mostrar, manifestar, hacer aparecer, hacer ser'. En efecto, cuando el profeta *dice* no sólo profiere o pronuncia palabras, sino sanciona la existencia real de lo que refieren esas palabras; nombrar al profeta algo equivale a mostrar, manifestar, hacer aparecer, hacer ser ese algo,

sea en tiempo futuro, presente o pasado. La palabra profética -como el *mythos* del que nos ocupamos más arriba- no designa, sino *es* el objeto referido¹⁶. (González, *El estilo profético*, 127; Ernout-Meillet, art. *dico*).

En relación con los discursos proféticos en ED, resultan característicos los vocativos con que se encabezan los turnos (textos 3, 4, 8, 17, 18, 19, 21, 33, 38, 40, 41, 45, 46). Este rasgo de estilo trasciende empero el plano de los discursos proféticos para convertirse en recurso general de todos los discursos de personaje en ED del *Palmerín* (Legitimo Chelini, 82-83; Marín Pina, 377-378).

Maria Grazia Profeti señala la disposición simétrica de los adjetivos como rasgo de estilo constante en el *Palmerín* (70); en realidad los pares de adjetivos apenas si constituyen una modalidad concreta dentro de un rasgo estilístico más general, el de la *bimembración*, que Menéndez Pidal reputaba como característico de la prosa castellana del siglo XVI (68-70), y que a nuestro entender se erige en el recurso estilístico más recurrente del estilo profético del *Amadís* (González, *El estilo profético*, II 540-542). En el *Palmerín*, y concretamente en sus discursos proféticos, las estructuras bimembres están también presentes, aunque en mucho menor grado que en su modelo amadisiano. (Textos 16, 38, 40). Estas bimembraciones pueden plasmarse como pares de sinónimos (textos 21, 46), como pares de términos antitéticos (textos 16, 20, 25, 34, 40), como paralelismos sintácticos (texto 38), como gradaciones (textos 25, 41), como figuras etimológicas (texto 16).

Finalmente, debe decirse que las profecías palmerinianas se sitúan muy por debajo de sus modelos del *Amadís* también en lo que respecta a su grado de adscripción a uno de los rasgos típicos del discurso

¹⁶ Curiosamente, quien asume en el ejemplo transcrito el *digo* profético no es el propio profeta, sino esa reina de Tarsis de la que ya hemos dicho que repite lo a ella profetizado por un vasallo mago; el caso resulta interesante, porque nos revela una suerte de *identificación discursivo-estilística* entre las personas del profeta y del mensajero, ya que éste no sólo asume el contenido del oráculo sino su misma forma, o al menos ciertos rasgos formales propios de aquél. Más que como intermediaria del profeta, la reina actúa casi como su encarnadura, como su sustituto pleno, asumiendo enteramente las funciones y actitudes del vate.

profético de todos los tiempos: la *obscuritas*. En efecto, desde los oráculos píticos o sibilinos y las revelaciones apocalípticas, pasando por los vaticinios de numerosas tradiciones folklóricas o populares y no pocos textos proféticos del cristianismo medieval, de la novela artúrica y del propio *Amadís de Gaula*, el discurso profético se construye sobre la base de recursos tendientes a revelar ocultando, a sugerir críptica y oscuramente, a referir mediante giros que velan toda alusión directa y que hacen necesaria una interpretación, anterior o posterior a su verificación en los hechos, de la profecía. La metáfora, la alegoría, la perífrasis, el enigma, la reticencia, son los recursos concretos de que se suele servir el profeta para enmascarar la referencia de su oráculo (González, *El estilo profético*, 111-20). En el *Palmerín de Olivia*, la alegoría -recordemos cuán frecuente y significativa era la alegoría animalística en las profecías amadisianas-, el enigma y la metáfora están del todo ausentes en los discursos proféticos, que cobran en consecuencia un carácter muchísimo más claro y perspicuo, y en consecuencia hacen innecesaria la clásica interpretación post-verificación que tan habitual era en *Amadís*. Sí existen casos de perífrasis (textos 3, 9, 16, 19, 21, 25, 27, 32, 34, 38, 46) y de reticencia (textos 3, 21, 23, 25, 40), pero estos recursos por sí solos no alcanzan para definir al discurso profético como intrínsecamente *oscuro*. Las perífrasis suelen enmascarar un nombre y una persona mediante una referencia hiperbólica, pero el juego resulta más bien fácil de resolver: “el más leal amador que hay en el mundo” (texto 16) no puede ser otro que Palmerín, “el máspreciado e leal príncipe del mundo” que es su padre (texto 21) ya conoce muy bien el lector a qué rey designa, y “el mayor enemigo” de nuestro héroe, aquel que lo librará de la muerte (texto 25), claramente se conoce ser Frisol. Otras perífrasis son también fácilmente interpretables a la luz del contexto, como el ya comentado “galardón” que el emperador alemán espera dar a Palmerín, y que acabará siendo Polinarda (texto 9). Hay empero algunos casos de perífrasis engañosas, como la que en el texto 27 refiere al “mejor cavallero que uiesse en el mundo”, único capaz de liberar al rey de Tesalia; cualquier lector del *Palmerín* puede suponer que es el héroe epónimo el aludido, pero en verdad la profecía es de naturaleza extratextual, refiere no a Palmerín sino a Polendos, uno de los caballeros protagonistas del *Primalcón*, y será en esta novela donde el rescate del rey de Tesalia se verifique. (Vid. textos 19, 34, 38, 46). Di-

gamos por último que la profecía 32, única plenamente descriptiva según se dijo en su lugar, consiste toda ella en una gran perífrasis que, precisamente, *describe* las personas de Palmerín y Trineo como cristianos, de muy alto linaje, mercederos de honra, inigualables en hechos de armas.

Para finalizar entonces este apartado dedicado a la *elocutio* del discurso profético, intentemos encerrar en un cuadro las distintas pautas de análisis hasta aquí contempladas, mediante la distinción de clases de profecía y la adjudicación a cada clase de los números de texto correspondientes:

PROFECÍAS VERBALES	narrativas	formales	orales	ED: 4-7-16-23-34-35-37-40 EI: 25-27-28-30-36-44	
			escritas	ED: - EI: -	
			materiales	orales	ED: 9-17-29 EI: -
		escritas	ED: - EI: -		
		exhortativas	formales	orales	ED: 8-19-20-33-38-39-41-45 EI: 3-18-31-42-43
				escritas	ED: - EI: 43
	materiales		orales	ED: 6 EI: -	
			escritas	ED: - EI: -	
	descriptivas	formales	orales	ED: 13 EI: -	
			escritas	ED: - EI: 32	
		materiales	orales	ED: - EI: -	
			escritas	ED: -	

EI: -

mixtas narrativo -descriptivas	formales	orales	ED: 46
		escritas	EI: 21 ED: -
	materiales	orales	EI: - ED: -
		escritas	EI: - ED: -

PROFECÍAS MENTALES	pensamientos: 26	
	sueños	sin voces: 12-14 con voces: 1-2-5-10-11-15-22-24

5. Cuarta pauta: el contexto narrativo

Hasta aquí nuestra caracterización del discurso profético se centró en las estructuras y peculiaridades de estilo de éste en un nivel autónomo o independiente de análisis, pero un segundo paso en la tarea debe contemplar la inserción del texto profético en el contexto narrativo de la novela que lo contiene, en este caso, el *Palmerín de Olivia*. El texto profético deviene así un microdiscurso integrado en un macrodiscurso que se identifica con la novela toda, o, para decirlo en términos bajtinianos, un género discursivo primario absorbido y reelaborado por el género discursivo secundario -la novela- que lo incluye y sustenta¹⁷. Es así que, estudiado el discurso profético en su inserción

¹⁷ "En el proceso de su formación estos géneros [secundarios o complejos] absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) constituidos en la comunicación discursiva inmediata. Los géneros primarios que forman parte de los géneros complejos se transforman dentro de estos últimos y adquieren un carácter especial: pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros, por ejemplo, las réplicas de un diálogo cotidiano o las car-

dentro de ese contexto discursivo mayor que es la novela, su caracterización como clase específica de texto debe contemplar otras pautas, aquellas que surgen de su relación con la historia narrada en el plano de la estructura temporal y de la ordenación cronológica de los hechos relatados; se trata entonces de sentar aquí la ya mencionada distinción entre *discursos proféticos prospectivos* (aquellos que narran, mencionan o describen acciones o estados que se verificarán en una instancia temporal posterior dentro de la historia narrada), *discursos proféticos actuales* (aquellos que narran, mencionan o describen acciones o estados que se verifican, puntual o durativamente, en la misma instancia temporal a la que corresponde el enunciado de la profecía), y *discursos proféticos retrospectivos* (aquellos que narran, mencionan o describen acciones o estados que ya se han verificado en una instancia temporal anterior dentro de la historia narrada). Las profecías actuales y retrospectivas, además, no se limitan, según los casos, a referir acciones o estados desconocidos o ignorados, sino que también interpretan o revelan el sentido profundo de acciones o estados ya conocidos. En todos los casos y en las tres clases que estamos definiendo, la anterioridad, simultaneidad o posterioridad que se establece, respectivamente, entre *anuncio* y *verificación*, se define siempre y solamente en relación con la *historia*, no con el *relato*, esto es, en relación con el orden natural de los hechos, no con el orden de su narración, que bien puede, como se sabe, invertir la cronología fáctica y referir antes lo que sucede después, y viceversa¹⁸.

tas dentro de una novela, conservando su forma y su importancia cotidiana tan sólo como partes del contenido de la novela, participan de la realidad tan sólo a través de la totalidad de la novela, es decir, como acontecimiento artístico y no como suceso de la vida cotidiana" (Bajtin, 250).

¹⁸ Tomemos por caso la profecía 7, ya comentada; en ella se anuncia que la hija de la dueña habrá de ser tomada, y que Palmerín la liberará. En relación con la *historia* la profecía es enteramente prospectiva y como tal la clasificamos, ya que el marido de la dueña produce su anuncio antes del rapto de la hija, pero en relación con el *relato* la profecía sólo es prospectiva en lo tocante a la liberación por Palmerín, puesto que la novela la transcribe y nos la hace conocer cuando la joven ya ha sido raptada. Como queda dicho, no consideraremos para nuestras clasificaciones el tiempo del relato, sino el de la historia.

La consideración de los discursos proféticos en relación con la cronología de los hechos de la historia que los contiene permite entonces encarar su estudio en función de la estructura del relato todo y definirlos como instrumentos organizadores de la trama novelesca, ya sea que funcionen como *prolepsis* -profecías prospectivas- o *analepsis* -profecías retrospectivas- (Genette, 77-121), o bien, para decirlo en términos de la lingüística del texto, como *catáforas* que adelanten la referencia de hechos que serán narrados más detalladamente después, o *anáforas* que retomen la referencia de hechos ya narrados (Halliday-Hasan, 31-87). Y podemos inclusive aquí retomar el concepto de *macroestructura* -frase que condensa el contenido de un texto-, para decir que, entendidos en función del contexto narrativo, los discursos proféticos asumen el rol de *macroestructuras catafóricas o anafóricas*, esto es, sintetizan en forma de breves enunciados los contenidos de instancias respectivamente futuras o pasadas de la historia narrada. La materia así sintetizada puede ser más o menos extensa; en una profecía como la material de Tolomé sobre Palmerín, por ejemplo, la materia sintetizada y cataforizada resulta casi tan dilatada como la novela toda: "Mucho sois cuytado, Palmerín. Sabed que vos conviene de passar por muchas cosas e agora començáys..." (texto 6); otros textos, por el contrario, refieren y condensan una materia narrativa mucho más acotada, como es el caso de la profecía 8: "Fijo Palmerín [...]. Ydvos a la corte del Emperador de Alemaña e allí fallaréys lo que buscáys...", que cataforiza apenas un hecho de acotada verificación en el capítulo XXX 109-110. Como se ve, la menor o mayor *duración* del material anaforizado o cataforizado está en directa relación con el carácter puntual o iterativo/permanente de las acciones referidas.

Poco más diremos aquí sobre esta instancia de clasificación del discurso profético, ya que su importancia merece un grado de pormenorización en el análisis imposible de abordar dentro de los límites de este artículo; prometemos ocuparnos detalladamente de la función estructuradora de las profecías del *Palmerín* en un trabajo siguiente, pero antes de abandonar aquí la cuestión debemos introducir aún otro elemento en relación con la operatividad de los discursos proféticos en el contexto de la historia novelada, y que atañe al debido establecimiento de los límites de dicha historia. Existen en el *Palmerín* un grupo de profecías, todas ellas prospectivas, cuya referencia futura cae to-

tal o parcialmente fuera de los límites de la *novela* encargada de narrar la historia de nuestro héroe (textos 6, 27, 28, 33, 39, 40, 46); llamamos a estas profecías *extratextuales*. En otras obras -el *Amadís*, por caso- pueden distinguirse dentro de las profecías extratextuales aquellas *intertextuales*, cuya referencia se verifica en hechos que corresponden a una instancia posterior al término de la obra o que son ajenos a su historia, pero localizables en otro texto, ficcional o no -es el caso, en el *Amadís*, de una profecía que refiere hechos atingentes a la materia tristaniana-, de aquellas otras *atextuales*, cuya referencia corresponde a hechos no sólo ajenos a la historia de la obra, sino no localizables en ningún otro texto concreto -en el *Amadís*, los anuncios de Urganda sobre el segundo reinado de Arturo- (Rodríguez de Montalvo, I x 329-330; Nazak, clxxxiii 845-846; González, "Profecías extratextuales", 121-141). En el *Palmerín de Olivia* huelga hacer esta subdivisión, porque todas las profecías extratextuales son intertextuales y apuntan a la continuación o libro segundo del *Palmerín*, esto es, el *Primaleón*. Cabe incluso avanzar otro paso, y considerar el conjunto del *Palmerín-Primaleón* como un único *continuum* narrativo que desarrolla, en dos etapas, una única historia, definida por la entera parábola vital de Palmerín desde su nacimiento, en los capítulos iniciales de la obra que lleva su nombre, hasta su muerte, en los capítulos finales del *Primaleón*. De entender así las cosas, las siete profecías extratextuales del *Palmerín* dejarían inmediatamente de serlo, ya que ambas novelas constituirían -un poco a la manera del *Amadís-Sergas*- un solo y único *texto*, cuya unidad inclusive, amén de venir dada por la continuidad argumental, vendría a ser ratificada por el hecho de que *Palmerín* y *Primaleón* parecen deberse a la pluma de un único autor, o quizás autora. (Thomas, 73-76; Mancini, 11-14; Eisenberg, 79; Marín Pina, 14-57). Cerrando entonces este apartado, consignaremos en un cuadro los números correspondientes a los distintos discursos proféticos del *Palmerín de Olivia*, según sea su referencia futura, actual o pasada, intratextual o extratextual. (Los números repetidos en dos o más clases obedecen al hecho de que un mismo discurso puede contener parte de anuncios encuadrables bajo una clase, y parte de anuncios encuadrables bajo otra u otras):

PROFECÍAS	intratextuales	prospectivas	1-2-3-4-6-7-8-9-10-11-12-14-15-16-18-19-20-21-23-24-25-26-29-30-31-33-34-35-36-37-38-39-40-41-42-43-44-45
		actuales:	3-4-5-13-18-21-22-23-24-25-26-27-32-33-35-37-41-43
		retrospectivas:	17-24-33-41
	extratextuales	(prospectivas e intertextuales):	6-27-28-33-39-40-46

6. Consideraciones finales sobre el discurso profético palmeriniano

Habíamos propuesto en nuestra Introducción un doble objetivo para estas páginas: establecer una clasificación de las profecías del *Palmerín de Olivia*, y sentar una serie de pautas capaces de orientar un esbozo de tipología general de los discursos proféticos ficcionales tal como aparecen y operan en la caballerescas castellana. Creemos haber avanzado paralelamente en ambos objetivos, y haber clasificado de hecho los textos proféticos palmerinianos de acuerdo con las pautas seguidas para nuestra propuesta de tipología general. Lo que nos restaría consignar aquí es una mínima interpretación de los datos obtenidos y del *tipo* de discurso profético dominante en el *Palmerín*.

Requeríamos en la Introducción, para todo discurso en general y para el profético en particular, tres condiciones: un cierto grado de clausura y organicidad, una unidad de estructura y de sentido, y una determinada especificidad estilística. Veamos pues cómo y cuánto cumplen con cada uno de estos requisitos los textos proféticos del *Palmerín de Olivia*.

A menudo los discursos proféticos palmerinianos pueden decirse clausurados y orgánicos sólo muy relativamente, si por clausura y organicidad entendemos la coincidencia exacta entre los límites formales del discurso y los de su contenido profético. Si bien hay no pocos casos de textos que, por ejemplo, dentro de los límites de un turno en

ED de personaje colman acabadamente su contenido con anuncios o interpretaciones proféticas, otros entremezclan de hecho frases de contenido profético con otras de variado tipo e intención. Ejemplo de lo primero:

-Vos dezís gran verdad -dixo la Reyna-, que la vuestra lealtad parecida es en el mundo quando quitastes la corona aquel falso Manarix. Yo vos digo a cada uno de vosotros que no dexéys de amar verdaderamente aquellas que amáyis, que yo vos digo que a la fin vuestras cuytas serán tornadas en gozo e beviréys en gran vicio con aquellas que agora deseáyis. E vos, Ynfante Olorique, no dexés la compañía de Palmerín, que por él avéys de alcançar lo que vuestro coraçón dessea e avéys de ser bienandante. (Apéndice, texto 20).

Ejemplo de lo segundo:

-Ay señora -dixo Muça-, Dios es Aquel que lo puede fazer, que sabed mi saber poco vos puede a vos aprovechar: aprovecharvos ha más la bondad de Palmerín. Vuestra enfermedad se causó por una flor que olistes e por flor avéis de ser guarida, e ésta no la puede aver sino aquel que en bondad passa a todos los del mundo. E quiero que sepáys que en esta tierra ovo una donzella fijadalgo, que era señora de un castillo muy bueno; e ésta no se quiso casar mas diose a deprender todas las artes qu'ella pudo, e ha bien ciento e cinquenta años que murió; e en su vida crió un árbol en una huerta qu'ella tenía, qu'es tan estremado de todos los otros que todo el año tiene flores, e éstas son de tanta virtud que vos podrán a vos dar guarida. E ansimismo en aquel árbol cría un ave, la más fermosa que en el mundo puede aver otra, e no se mantiene sino de las flores de aquel árbol, e quando ella está leda echa por la boca un agua muy oliente: si vos aquélla pudiéssedes aver, del todo se os quitarían vuestros males e quedaríades

tal como érades primero e aun muy más hermosa. E este castillo se llama el de los diez padrones, porqu'ella fizo al tiempo de su muerte un encantamiento que no pudiesse entrar en aquel castillo cavallero nenguno sin que primero no uviesse batalla con diez cavalleros qu'ella allí dexó encantados; e de cada padrón sale un cavallero. E fasta oy no ha ydo allí cavallero que pueda vencer a nenguno de los cavalleros. E mi saber no puede desfazer aquel encantamiento porque fue fecho antes que yo e por mano de aquella que mucho sabía, e si Palmerín no entra en el castillo yo creo que tarde vendrá quien lo pueda fazer. (Apéndice, texto 34).

Valía la pena la transcripción de este algo extenso discurso, porque en él se observa muy bien el grado de mixtura entre lo profético-prospectivo y lo cronístico-retrospectivo. En efecto, los anuncios futuros de Muça sobre la curación de la infanta Zerfira se entremezclan con la narración de la historia de la medicina propuesta y la descripción del lugar donde se encuentra, y ni los elementos narrativos retrospectivos ni los descriptivos parecen ser de suyo proféticos, ya que nada indica que Muça sea depositario exclusivo de esos datos. Retenemos el texto como profético porque su núcleo semántico nos sigue pareciendo tal, pero debe admitirse que el discurso resulta heterogéneo, y que los límites de su contenido estrictamente profético no coinciden *por defecto* con sus límites formales. Por el contrario, otras veces los límites del contenido profético de un discurso no coinciden con los formales *por exceso*; es el caso de aquellas profecias que se formulan en el curso de un diálogo y cuya exposición requiere de varios turnos dialógicos:

E Muça Belín [...] dixo a la Infanta Zerfira:

-Señora, aparejádvos de recibir un huésped que vos viene. Ya vos digo verdad, que jamás cavallero embió a donzella tan gran don ni presonero como Palmerín vos embía a vos.

-Ay mi buen señor Muça Belín -dixo la Infanta-, ruégovos que me digáys quién es porque yo no yerre contra Palmerín e contra aquel que él me embía.

-Sabed, señora -dixo Muça-, qu'es el Soldán de Persia: Palmerín lo prendió en la batalla e embiávoslo en tal ora que vos cautivaréys e prenderéys a él. Por esso aveos con él muy sesudamente, que yo vos digo que avéys de ser señora de su coraçón e de su señorío.

Zerfira fue muy leda en su coraçón mas mostró gran vergüença de lo que Muça le dixo, e respondió:

-Bien cierta soy yo que de Palmerín no me puede a mí venir sino todo bien e honrra, en tal punto lo conocí. E mucha razón es que a tan alto hombre como es el Soldán se le faga mucha honrra, e quiera Dios que su presión sea para paz entre él e el Rey Abimar.

-Ansí será -dixo Muça Belín. (Apéndice, texto 41).

Como se ve, la profecía ha requerido para formularse de los tres turnos dialógicos de Muça Belín; podría decírse nos que en este caso no se trata de una sola profecía discontinua en tres discursos, sino de tres profecías independientes, coincidente cada una con un turno, pero repárese en el hecho de que el último turno de Muça es semánticamente solidario del turno previo de Zerfira, ya que en rigor es ella quien expone en detalle el contenido del anuncio prospectivo, bajo la forma intencional de opinión o esperanza, tras lo cual Muça se limita a sancionar con fuerza profética esos contenidos, decretando su segura verificación mediante la breve fórmula anafórica *ansí será*. Ese *ansí será* requiere necesariamente del turno previo de la Infanta, al cual anaforiza, para cobrar sentido, y por tanto no puede ser considerado un discurso orgánica y semánticamente independiente. Estamos en presencia de un típico discurso dialógico, cuyo sentido se establece en forma discontinua, interáctiva, complementaria y progresiva (Bobes Naves, 37-41).

La segunda condición del discurso, la unidad de estructura y de sentido, depende en gran medida de la anterior, pues poca unidad estructural o semántica puede tener un discurso que no tenga claros sus límites formales y temáticos. Sin embargo, hemos visto que casi siempre resultaba posible reducir a una macroestructura definitoria los textos proféticos palmerinianos, excepto en el caso de los discursos mixtos narrativo-descriptivos. De las tres -o cuatro, si consideramos

precisamente a esta última- superestructuras discernidas, llama la atención en el *Palmerín* la frecuencia inusual de la clase exhortativa. Esto tiene su importancia, pues la construcción apelativo-argumentativa del discurso revela la consideración de un destinatario *activo*, alguien a quien no se considera sujeto pasivo de hechos que le sucederán, sino actante y factor de acciones por él asumidas y a él imputadas. Mediante el discurso exhortativo el profeta involucra al oyente como agente del futuro que le anuncia, lo hace partícipe de la realidad que le revela, lo compromete a tomar parte en esa realidad mediante la puesta en obra de acciones que, según se dijo en su lugar, o bien son condición para que se cumpla algo, o bien son la consecuencia anticipada de lo que se cumplirá, o bien son la reacción anímica de gozo o de pena por lo que sucederá. No importa si el futuro anunciado es necesario o condicional, no importa si la acción exhortada puede evitarlo o no, no importa si lo que se le pide o aconseja al destinatario deja margen a su libertad, o cuánto margen le deja; son todas éstas cuestiones que trascienden nuestro objeto. Lo importante es que detrás de la estructura exhortativa alienta, igual que en la profecía bíblica, una actitud de diálogo, una *condescendencia* -en el sentido recto y etimológico del término- de la objetiva verdad revelada, vehiculizada en la voz del profeta, para con la libre conciencia del sujeto que la oye y recibe.

Y esta actitud de diálogo condescendiente se relaciona con el tercer aspecto que debemos considerar en el discurso, el referido a su especificidad estilística. Hemos señalado en su lugar la ausencia en los textos proféticos palmerinianos de aquella característica *obscuritas* que definía el estilo de las profecías del *Amadís* y de sus antecedentes merlinianos. Puesto que la oscuridad se logra mediante el empleo de figuras como la metáfora, la alegoría o el enigma, la *perspicuitas* o claridad que define la *elocutio* profética del *Palmerín* supone, por el contrario, un estilo más bien despojado, llano y simple, que se condice por lo demás con la tónica estilística dominante de la novela toda (Profeti, 73), y que corresponde a un tipo de discurso de escasa figuralidad (Todorov, 36-44), donde el *verbum proprium* tiende a conservar su lugar. Ahora bien, esta perspicuidad en el lenguaje profético, nos parece, corre parejas en cuanto a intención con la frecuente opción por la estructura exhortativa, pues tanto la exhortación cuanto la claridad son medios para involucrar, respectivamente en acción y en entendimiento, al des-

tinatario del anuncio. En *Amadís* a menudo los personajes, después de escuchar una profecía de Urganda, caían en la más incómoda de las zozobras, pues no alcanzaban a descifrar los oscuros símbolos del mensaje y por tanto permanecían sin aprehender su sentido; intuían tal vez que algo terrible estaba por suceder, y al cabo y tras la verificación se descubría que lo vaticinado no era aciago sino halagüeño. La oscuridad de los anuncios se correspondía con su forma predominantemente narrativa, pues la exhortación de acciones habría requerido de parte del profeta una mayor claridad: puede narrarse algo oscuro, mas no puede darse una orden o un consejo que no se comprendan. Y finalmente, la oscuridad profética hacía indispensable en el *Amadís* una posterior aclaración, después de verificado el anuncio en los hechos y generalmente a cargo del propio profeta, de las alegorías y claves de ese estilo velado. En *Palmerín* tenemos todo lo contrario: frente a la narración oscura, la exhortación perspicua, frente a la zozobra y desorientación de un destinatario que ha oído y no ha entendido, la determinada actitud de un destinatario en plena posesión de los datos que necesita para poder actuar, frente a una profecía que tiene por principal objetivo manifestar la soberanía de los decretos del destino o del Dios providente que habla no tanto para ser comprendido sino para ser reconocido, otra profecía que busca ser entendida, aprovechada, secundada y co-ejecutada por su destinatario. En *Amadís* la profecía sirve a los hombres, pero prefiere hacerlo de manera indirecta; exige del destinatario la sumisión y resignación ante lo que no debe ni intentar evitar ni intentar siquiera interpretar; incluso cuando se trata de profecías exhortativas o admonitorias, como aquellas dos en que Urganda aconseja a Lisuarte que se rodee de buenos consejeros, la estructura exhortativa calla u oculta la motivación, vela el anuncio de las concretas calamidades que sobrevendrán al rey si desoye el consejo; esas calamidades deben ser intuitas tras el silencio o la veladura, la profecía amadisiana sólo guía y aprovecha al discreto y al buen entendedor. En *Palmerín*, en cambio, todos son buenos entendedores, el estilo es claro y su comprensión está al alcance de todos; las exhortaciones constan de una motivación que incluye el anuncio explícito y llano, y las perífrasis que velan nombres, según vimos, son más bien gratuitas y de fácil resolución; la profecía sirve aquí a los hombres de manera directa.

Ya arribando al término de nuestras consideraciones, nos hemos adentrado quizá demasiado en el campo de la *ideología profética*, pero sólo lo hemos hecho en la medida en que esa ideología nos iba siendo sugerida por la forma misma de los discursos, único objeto de este trabajo. Quede pues para otra ocasión, saliendo ya del plano del discurso, una mayor profundización de la profecía palmeriniana como nivel ideológico en el plano de la historia.

7. Apéndice: Cuadro descriptivo de las profecías del *Palmerín de Olivia*

(Los romanos remiten a capítulos, los arábigos a páginas, los arábigos entre corchetes a líneas; para las referencias al *Primalción*, tras la mención del capítulo se consigna entre corchetes la numeración que aparece impresa, si ésta difiere por error de la real; las minúsculas *a/b*, después de la mención de *recto* o *verso*, indican la columna).

TEXTO 1

enunciación: VIII 35 [6-24]

verificación o alusión: VIII 36-37

descripción: mental-sueño-con voces

TEXTO 2

enunciación: XII 44 [3] - 45 [16]

verificación o alusión: CXXXIII 465-467; CLX 564; CLXIV 577; CLXV 578

descripción: mental-sueño-con voces

TEXTO 3

enunciación: XVI 59 [25-34]

verificación o alusión: XVIII-XIX 60-68; XXX 109-110; CVI 356-357; CVII 360-365

descripción: verbal-exhortativa-formal-oral-EI

TEXTO 4

enunciación: XVII 62 [9] - 63 [19]

verificación o alusión: XXX 109-110; XXXII 115-119; CVI 358; CXII 382-383; CLXV 578

descripción: verbal-narrativa-formal-oral-ED

TEXTO 5

enunciación: XXII 77 [33] - 78 [13]

verificación o alusión: actual

descripción: mental-sueño-con voces

TEXTO 6

enunciación: XXIII 89 [6-12]

verificación o alusión: *Primaleón* CCXIV [CCXVII], fo. ccxxviii rb

descripción: verbal-exhortativa-material-oral-ED

TEXTO 7

enunciación: XXIV 84 [31] - 85 [8]

verificación o alusión: XXIV-XXV 86-92

descripción: verbal-narrativa-formal-oral-ED

TEXTO 8

enunciación: XXVIII 102 [1-12]

verificación o alusión: XXX 109-110

descripción: verbal-exhortativa-formal-oral-ED

TEXTO 9

enunciación: XXIX 107 [29-36]

verificación o alusión: CXI 378-380; CLX 564

descripción: verbal-narrativa-material-oral-ED

TEXTO 10

enunciación: CLIV 156 [18] - 157 [4]

verificación o alusión: XLIV 157; CXIV 392-395

descripción: mental-sueño-con voces

TEXTO 11

enunciación: XLV 159 [19-32]

verificación o alusión: XLV 159-160

descripción: mental-sueño-con voces

TEXTO 12

enunciación: LVI 194 [4-13]

verificación o alusión: LVII 196; L.XIV 215-216; LXXIX 265-266

descripción: mental-sueño-sin voces

TEXTO 13

enunciación: L.XIV 215 [4-25]

verificación o alusión: actual

descripción: verbal-descriptiva-formal-escrita-ED

TEXTO 14

enunciación: L.XIV 217 [34-37]

verificación o alusión: L.XIV 217

descripción: mental-sueño-sin voces

TEXTO 15

enunciación: L.XIX 238 [13-16]

verificación o alusión: LXXII 243-247

descripción: mental-sueño-con voces

TEXTO 16

enunciación: LXXX 269 [20-28]

verificación o alusión: LXXXI 271-272

descripción: verbal-narrativa-formal-oral-ED

TEXTO 17

enunciación: LXXXV 281 [28-35]

verificación o alusión: LXXXVI 285-286

descripción: verbal-narrativa-material-oral-ED

TEXTO 18

enunciación: LXXXV 283 [9-25]

verificación o alusión: LXXXVI 285-286

descripción: verbal-exhortativa-formal-oral-EI

TEXTO 19

enunciación: LXXXV 284 [11-125]

verificación o alusión: LXXXVI 286; XCV 307-308

descripción: verbal-exhortativa-formal-oral-FD

TEXTO 20

enunciación: XCV 306 [23-37]

verificación o alusión: CXI 378-380; CLIX 558-559; CLX 564; CLXV 577

descripción: verbal-exhortativa-formal-oral-ED

TEXTO 21

enunciación: XCV 307 [3-20]

verificación o alusión: XCVIII 322-324; CVI 356-358; CVII 360-361,365

descripción: verbal-narrativa/descriptiva-formal-oral-EI

TEXTO 22

enunciación: XCV 308 [7-27]

verificación o alusión: XCV 307-308

descripción: mental-sueño-con voces

TEXTO 23

enunciación: XCV 309 [3-5]

verificación o alusión: XCV 309

descripción: verbal-narrativa-formal-oral-ED

TEXTO 24

enunciación: XCVIII 323 [21] - 324 [8]

verificación o alusión: XCV 307-309

descripción: mental-sueño-con voces

TEXTO 25

enunciación: CIV 342 [21] - 343 [27]

verificación o alusión: CIV 345-347; CVI 356-357; CVII 360-361, 365; CXXXV 432;
CXXXIII 464; CXLVI 508-512; CLVII 546-548

descripción: verbal-narrativa-formal-oral-EI

TEXTO 26

enunciación: CVI 358 [30] - 359 [1]

verificación o alusión: actual

descripción: mental-pensamiento-material

TEXTO 27

enunciación: CXIX 407 [2-23]

verificación o alusión: *Primaleón* XXXII [XXXIII], fo. xxix rb; XLII, fos. xxxviii vb
- xxxix ra

descripción: verbal-narrativa-formal-oral-EI

TEXTO 28

enunciación: CXIX 407 [23] - 408 [2]

verificación o alusión: *Primaleón* VII, fo. vii rb-va; XXX-XXXII [XXXIII], fo. xx-viii vb - xxx va; XLV, fo. xliii va; LX, fo. lvii ra

descripción: verbal-narrativa-formal-oral-EI

TEXTO 29

enunciación: CXXVII 442 [13-19]

verificación o alusión: CXXXIII 467; CXXXIV 469, 472-474

descripción: verbal-narrativa-material-oral-ED

TEXTO 30

enunciación: CXXIX 451 [9-22]

verificación o alusión: CXXX 452-457; CXXXIII 464; CXXXVII-CXLI 480-496

descripción: verbal-narrativa-formal-oral-EI

TEXTO 31

enunciación: CXXIX 451 [22-25]

verificación o alusión: CXLVI 508-513

descripción: verbal-exhortativa-formal-oral-EI

TEXTO 32

enunciación: CXXIX 451 [29-35]

verificación o alusión: CXXX 452-457

descripción: verbal-descriptiva-formal-oral-EI

TEXTO 33

enunciación: CXXIX 451 [35] - 452 [14]

verificación o alusión: *Primaleón* CCXIV [CCXVII], fo. ccxxviii rb

descripción: verbal-exhortativa-formal-oral-ED

TEXTO 34

enunciación: CXXXI 457 [23] - 458 [25]

verificación o alusión: CXXXII-CXXXIII 461-464, 467; CXXXIV 469, 472-474

descripción: verbal-narrativa-formal-oral-ED

TEXTO 35

enunciación: CXXXI 458 [30] - 459 [6]

verificación o alusión: CXXXIII 464; CXLVI 508-509, 512; CLIV 537; CLV 538-541; CLVII 546-548

descripción: verbal-narrativa-formal-oral-ED

TEXTO 36

enunciación: CXXXI 459 [18-19]

verificación o alusión: condicional no cumplida

descripción: verbal-narrativa-formal-oral-EI

TEXTO 37

enunciación: CXXXI 460 [1-10]

verificación o alusión: CXXXIV 471

descripción: verbal-narrativa-formal-oral-ED

TEXTO 38

enunciación: CXXXIII 465 [27] - 467 [9]

verificación o alusión: CXXXIII 467-468; CXXXIV 470; CLV 538

descripción: verbal-exhortativa-formal-oral-ED

TEXTO 39

enunciación: CXXXIV 471 [34-37]

verificación o alusión: CXXXV 474-475; *Primaleón* CCXIV [CCXVII], fo. ccxxviii r^b

descripción: verbal-exhortativa-formal-oral-ED

TEXTO 40

enunciación: CXXXV 474 [31] - 475 [22]

verificación o alusión: CXLVI 508-512; CLV 538-541; CLVII 546-548; CLX 560, 564; CLXIV 577; CLXV 577-578; *Primaleón* CCXIV [CCXVIII], fo. ccxxviii r^b

descripción: verbal-narrativa-formal-oral-ED

TEXTO 41

enunciación: CXLII 498 [4-23]

verificación o alusión: CXXLI 494-495; CXLII 499-500; CXLIII 502-503; CXLIV 504; CXLVI 509-510

descripción: verbal-exhortativa-formal-oral-ED

TEXTO 42

enunciación: CLIV 537 [23-32]

verificación o alusión: condicional no cumplida
descripción: verbal-exhortativa-formal-oral-EI

TEXTO 43

enunciación: CLIV 538 [12-23]
verificación o alusión: CLIX 557
descripción: verbal-exhortativa-formal-oral/escrita-EI

TEXTO 44

enunciación: CLXX 597 [6-14]
verificación o alusión: CLXX 598; CLXXI 600-601
descripción: verbal-narrativa-formal-oral-EI

TEXTO 45

enunciación: CLXXII 602 [33] - 603 [27]
verificación o alusión: CLXXII 604
descripción: verbal-exhortativa-formal-oral-ED

TEXTO 46

enunciación: CLXXVI 612 [18-33]
verificación o alusión: *Primaleón* XVI, fo. xv vb; XXIII, fo. xxi va; XLIII-XLV,
fos. xl va - xliii ra
descripción: verbal-narrativa/descriptiva-formal-oral-ED

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- BAJITIN, Mijail. *Estética de la creación verbal*. 6ª ed. México, Siglo XXI, 1995.
- BERNÁRDEZ, Enrique. *Introducción a la lingüística del texto*. Madrid, Espasa Calpe, 1982.
- Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*. Nova editio partitionibus aliisque subsidiis ornata a Alberto Colunga et Laurentio Turrado. Sexta editio. Matriti, B.A.C., 1982.
- BOBES NAVES, María del Carmen. *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid, Gredos, 1992.

- M.M.F. CAPELLAE, *De Nuptiis Philologiae et Mercurii libri VIII*. Edidit Adolfus Dick, Addenda et corrigenda iterum adiecit Jean Préaux. Stutgardiae in Aedibus B.G. Teubneri, 1978.
- COSERIC, Eugenio. *Lingüística del texto*. San Juan (Argentina), Universidad Nacional de San Juan, 1983.
- DEVINE, Arthur. "Prophecy", en *The Catholic Encyclopaedia*. New York, The Universal Knowledge Foundation, 1913, v. 12, pp. 473-77.
- VAN DIJK, Teun A. *La ciencia del texto*. 3ª ed. Barcelona, Paidós, 1992.
- , *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. 5ª ed. Madrid, Cátedra, 1995.
- DUBOIS, Jean, et al. *Diccionario de lingüística*. Madrid, Alianza, 1973.
- EISENBERG, Daniel. *Romances of chivalry in the Spanish Golden Age*. Newark, Juan de la Cuesta, 1982.
- ERNOUT, A.-Meillet, A. *Dictionnaire etymologique de la Langue Latine*. 3ª éd. Paris, Klincksieck, 1951.
- FERNÁNDEZ PEDEMONTE, Damián. *La producción del sentido en el discurso poético*. Buenos Aires, Edicial, 1996.
- FREGE, Gottlob. "Sobre sentido y referencia", en sus *Estudios sobre semántica*. Madrid, Orbis, 1985, pp. 51-86.
- GENETTE, Gérard. "Discours du récit. Essai de méthode", en sus *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil, 1972, pp. 65-282.
- GONZÁLEZ, Javier Roberto. "La admonición como profecía en el *Amadís de Gaula*", *Medievalia*, 18 (1994), 27-42.
- , "Amadís en su profecía general", *Letras*, 34 (1996), 63-85.
- , *El estilo profético en el Amadís de Gaula*. Tesis de Doctorado en Letras. Facultad de Filosofía y Letras, Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires", 1995.
- , *La función literaria de los numerales en el Amadís de Gaula*. Tesis de Licenciatura en Letras. Facultad de Filosofía y Letras, Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires", 1992.
- , "La función literaria de los numerales en el *Amadís de Gaula* y *Las sergas de Esplandián*", *Hispanística*, Indian Journal of Spanish and Latin American Studies, III, 1-2 (1995), 52-55.
- , "El *instinctus propheticus* en la historiografía latina", *Stylos*, IV (1995), 25-33.
- , "La profecía general sobre Esplandián en el *Amadís de Gaula*", en *Actas del Cuarto Congreso Argentino de Hispanistas: La cultura hispánica y Occidente*. Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata-Asociación Argentina de Hispanistas, 1995, pp. 334-337.
- , "Profecías extratextuales en el *Amadís de Gaula* y *Las sergas de*

- Esplandián*", *Incipit*, XIII (1993), 121-141.
- "Profecías materiales en el *Amadís de Gaula* y *Las sergas de Esplandián*", en *Studia Hispanica Medievalia III*. Actas de las Cuartas Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval. Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1993, pp. 78-89.
- HALLIDAY, M.A.K. - Hasan, R. *Cohesion in English*. London-New York, Longman, 1976.
- HOPPER, Vincent Foster. *Medieval number symbolism*. New York, Cooper Square Publishers, 1969.
- VAN IMSCHOOT, P. "Profeta", en *Diccionario de la Biblia*. Edición castellana preparada por Serafín de Ausejo. Barcelona, Herder, 1964, cols. 1572-1582.
- S. ISIDORI HISPANIENSIS EPISCOPI, *Liber numerorum qui in Sanctis Scripturis occurrunt*, en *Patrologiae Cursus Completus*. Series Latina Prior Accurante J.P. Migne. Parisiis, Garnier, 1862, vol. 83, cols. 179-199.
- KÖNIG, E. "Prophecy [Hebrew]", en Hastings, James (ed.) *Encyclopaedia of Religion and Ethics*. 2ª ed. Edinburgh, T. and T. Clark, 1930, vol. X, pp. 384-393.
- LATOURELLE, René. *Teología de la Revelación*. 4ª ed. Salamanca, Sígueme, 1979.
- LEGITIMO CHELINI, Rosanna. "Il discorso diretto nel *Palmerín de Olivia*", en AA.VV. *Studi sul Palmerín de Olivia III. Saggi e ricerche*. Pisa, Università, 1966, pp. 75-97.
- LÉON-DUFOUR, Xavier. *Vocabulario de Teología Bíblica*. Barcelona, Herder, 1967.
- LONGACRE, Robert E. - Levinsohn, Stephen C. "Field analysis of discourse", en Dressler, Wolfgang U. *Current trends in textlinguistics*. Berlin-New York, De Gruyter, 1978, pp. 103-122.
- MANCINI, Guido. "Introducción al *Palmerín de Olivia*", en sus *Dos estudios de literatura española*. Barcelona, Planeta, 1970, pp. 7-202.
- MANGENOT, E. "Prophète", en Vigouroux, F. (ed.) *Dictionnaire de la Bible*. Paris, Letouzey et Ané, 1912, tome 5, partie 1, cols. 705-727.
- Mangenot, E. "Prophétie", en *Ibid.*, cols. 728-734.
- MARÍN PINA, María Carmen. *Edición y estudio del ciclo español de los Palmerines*. Tesis doctoral. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1988.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. "El lenguaje del siglo XVI", en su *La lengua de Cristóbal Colón. El estilo de Santa Teresa, y otros estudios sobre el siglo XVI*. Buenos Aires-México, Espasa Calpe, 1942, pp. 51-90.
- MICHEL, A. "Prophétie", en *Dictionnaire de Théologie Catholique*. Paris, Letouzey et Ané, 1936, tome 13, partie 1, cols. 708-737.
- NAZAK, Dennis George. *A critical Edition of Las Sergas de Esplandián*. PhD Dissertation. Evanston, Illinois, 1976. (Authorized facsimile. Ann Arbor, U.M.I. Dissertation Information Service, 1991).

- NEHER, André. *La esencia del profetismo*. Salamanca, Sígueme, 1975.
- OLRIK, Axel. "Epic laws of folk narrative", en Dundes, Alan. *The study of folklore*. Prentice Hall, Englewood Cliffs N.J., 1965, pp. 129-141.
- OTTO, Walter. "Der Mythos", en su *Mythos und Welt*. Herausgegeben von Kurt von Fritz. Textrevision und Bearbeitung des Anhangs besorgt von Egidius Schmalzriedt. Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1962, pp. 267-278.
- , "Der Mythos und das Wort", en su *Das Wort der Antike*. Herausgegeben von Kurt von Fritz. Textrevision und Bearbeitung des Anhangs besorgt von Egidius Schmalzriedt. Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1962, pp. 348-373.
- , "Die Sprache als Mythos", en su *Mythos und Welt*, 1962, pp. 279-290.
- , "Der ursprüngliche Mythos im Lichte der Sympathie von Mensch und Welt", en su *Mythos und Welt*, 1962, pp. 230-266.
- [Palmerín de Olivia]. *El libro del famoso e muy esforçado cavallero Palmerín de Olivia*. Texto crítico a cura di Giuseppe Di Stefano. Pisa, Università di Pisa, 1966.
- [Primalción]. *Libro segundo del emperador Palmerín en que se recuentan los grandes e hazañosos fechos de Primalción e Polendus, sus fijos, e octros buenos cavalleros estrangeros que a su Corte vinieron*. Salamanca, 1512. [Cambridge, F.151.b.88].
- PROFETI, Maria Grazia. "'Afectación' e 'Descuido' nella lingua del 'Palmerín'", en AA.VV. *Studi sul Palmerín de Olivia III. Saggi e ricerche*. Pisa, Università di Pisa, 1966, pp. 45-73.
- REYES, Graciela. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid, Greedos, 1984.
- RICOEUR, Paul. *Fe y filosofía. Problemas del lenguaje religioso*. Buenos Aires, Alma-gesto-Docencia, 1990.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí. *Amadís de Gaula*. Edición de Juan Manuel Cacho Bleuca. 2 vols. Madrid, Cátedra, 1987-1988.
- ROJAS, Mario. "Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo", *Dispositivo*, V-VI, 15-16 (1981), 19-55.
- SCHÖKEI, Luis Alonso. *La palabra inspirada. La Biblia a la luz del lenguaje*. Barcelona, Herder, 1969.
- THOMAS, Henry. *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*. Madrid, CSIC, 1952.
- TODOROV, Tzvetan. *Poética*. 2º ed. Buenos Aires, Losada, 1975.
- S. TOMÁS DE AQUINO. *Suma Teológica*. Texto latino de la edición crítica leonina. Traducción y anotaciones por una comisión de PP. Dominicos presidida por Francisco Barbado Viejo O.P. Madrid, B.A.C., 1955, vol. X, pp. 449-527. (Tratado de la profecía).

EDICION CRITICA DE LA ODA "AL PARANA" DE LAVARDEN

Hebe Beatriz Molina
Universidad Nacional de Cuyo

En el primer número del primer periódico de Buenos Aires, *Te- légrafo mercantil, rural, político-económico e historiógrafo del Río de la Plata* (miércoles 1º de abril de 1801, pp. 4-7), Francisco Antonio Cabello y Mesa publica una oda de Manuel de Lavardén dedicada al principal río de la Argentina, poema que en el índice del semanario figura con el título de "Oda al Magestuoso Río Paraná". Con él -al parecer- inaugura las *bellas letras* en la capital del Virreinato del Río de la Plata, cuando éste no ha cumplido aún sus treinta años.

Años después, Francisco de Paula Castañeda incluye esta oda en otro periódico, *Doña María Retazos* (nº 10, del 16 de agosto de 1821), como prueba de que se podía ser fiel al rey de España al mismo tiempo que buen patriota. Castañeda retoca el texto del poema y de las notas; en éstas, particularmente, suprime las referencias a la Sociedad Patriótica, Literaria y Económica.

Ramón Díaz incluye esa segunda versión en *La lira argentina ó Coleccion de las piezas poéticas dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de su Independencia* (1824). Pedro Barcia conjetura el motivo que inspira

al recopilador a incorporar el poema en una colección de la que queda afuera, debido a las limitaciones temporales impuestas por el criterio de selección:

La incorporación de la "Oda" se autorizaría cabalmente por lo que ella supone en la poesía "argentina" de introducción de un motivo geográfico local como el Paraná. Pero, además, por lo que ella generó de pequeña tradición respecto de ese motivo y de ciertas formas designativas, feliz fortuna en la trasmisión poética en las orillas del Plata [Barcia, 1982: XXXIV].

La edición en *La Lira Argentina* ayuda a difundir la oda más allá de Buenos Aires y del período colonial de nuestra historia literaria.

Casi cuarenta años después, Juan María Gutiérrez transcribe en su "estudio biográfico y crítico" sobre Lavardén la "Invocación al Paraná". Asegura que esa edición "se hace teniendo á la vista una copia autógrafa, enmendada y corregida minuciosamente por el mismo Lavarden y con las notas que éste le puso al darla á luz y que no encontramos en el manuscrito orijinal" [Gutiérrez, 1865: 107]¹. Esta versión contiene numerosas variantes respecto de la del *Telégrafo*, a la que no supera en elaboración artística -según se podrá observar luego, en el cotejo de los diversos *testes*. No obstante, la versión publicada por Gutiérrez permite verificar el sentido de algunos versos y demostrar que la primera publicación es más fiel a la *voluntad expresiva* del autor que las de *Doña María Retazos* y de *La Lira*. Esta "copia autógrafa" puede considerarse *antetexto* de la versión definitiva. La aclaración de Gutiérrez respecto de las notas plantea, además, la duda acerca de si Lavardén es su autor o ellas se deben al espíritu didáctico de Francisco Cabello y Mesa.

¹ No he podido localizar el manuscrito de Lavardén que copia Gutiérrez. En el ejemplar de *Estudios biográficos...* del propio Gutiérrez, que se conserva en la Biblioteca del Congreso de la Nación, el autor no ha marcado ninguna corrección ni ha agregado alguna nota aclaratoria, como se observa en otras páginas de ese libro.

Ediciones cotejadas

- A: "[Oda] al [Magestuoso Rio] Paraná". *TELEGRAFO mercantil, rural, político económico e historiografo del Rio de la Plata*, n° 1. Buenos-Ayres, 1 de abril de 1801; pp. 4-7.
(Copia microfilmada del ejemplar existente en la Biblioteca Nacional).
- A': "[Oda] al [Magestuoso Rio] Paraná". *Telégrafo Mercantil, rural, político-económico e historiógrafo del Río de la Plata; (1801-1802)*. Reimpresión facsimilar dirigida por la Junta de Historia y Numismática Americana. Buenos Aires, Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, 1914; t. I, pp. 34-37.
(Contiene variantes respecto de A; casi siempre la corrige).
- B: "Invocacion al Paraná". Juan María GUTIERREZ. "D. Juan Manuel [sic] de Lavardén". *Estudios biográficos y críticos sobre algunos poetas sud-americanos anteriores al siglo XIX*. Buenos Aires, Imprenta del Siglo, 1865; t. I, pp. 35-128.
(Antexto).
- C: "Oda al magestuoso rio del Paraná". *Da. María Retazos; De varios autores trasladados literalmente para instruccion y desengaño de los filósofos incrédulos que al descuido y con cuidado nos han enfederado en el año veinte del siglo diecinueve de nuestra era cristiana*, n° 10. Buenos Aires, jueves 16 de agosto de 1821; pp. 161-165.
- D²: "ODA al majestuoso rio del Paraná, del D^r D. Manuel Labar-

² Incluimos aquí la referencia a la edición de la Academia Argentina de Letras, a la cual aludiremos en la restitución del texto crítico bajo la sigla D': "ODA al majestuoso río del Paraná, del doctor don Manuel de Labarden, auditor de guerra del ejército reconquistador de Buenos Aires". *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. 479-485. (Se basa en D).

den, Auditor de Guerra del Ejército Reconquistador de Buenos-Ayres". "La Lira Argentina; Reproducción facsimilar". SENADO DE LA NACION. *Biblioteca de Mayo; Colección de Obras y Documentos para la Historia Argentina; Literatura, tomo VI, La Lira Argentina - La Abeja Argentina*. Buenos Aires, Imprenta del Congreso de la Nación, 1960; pp. 5070-5075 (pp. 370-375 de "La Lira...").

(Se basa en C).

Criterios de la edición

Esta edición crítica tiene por finalidad establecer un texto depurado de la oda, ya que la primera versión publicada en el *Telégrafo* presenta algunas dificultades para la lectura motivadas por la ortografía fluctuante, puntuación descuidada y unas cuantas erratas, problemas inevitables en una impresión precaria como la del *Telégrafo*. La versión ofrecida por Gutiérrez en 1865 brinda variantes dignas de consideración (¿variantes del autor?) porque se les asigna el valor de procedencia de un testimonio autógrafa; no obstante, a veces parecen actualizaciones introducidas por el ilustre crítico. Los vv. 59-60 constituyen un lugar crítico notable. Preferimos la versión publicada en el *Telégrafo*. Esto solo bastaría para justificar nuestro trabajo, pero además tenemos en cuenta que algunas de las modificaciones introducidas en las ediciones posteriores entorpecen el ritmo endecasílabo del romance heroico.

Por esos motivos, en esta edición:

- Se transcriben literalmente (sin corregir las erratas evidentes) las versiones *A* y *B*, a fin de que se puedan comparar el texto original y su ante-texto. En notas se registran las variantes de *A'* más importantes.
- Para la versión depurada, se toma como texto-base el del *Telégrafo*.
 - * Se actualiza la ortografía y, teniendo en cuenta la primera edición, no se utilizan las mayúsculas versales.
 - * Se ajusta la puntuación de acuerdo con la versión que se considera más apropiada (generalmente, la de *B*). Se consignan en nota sólo las variantes más significativas.

* Se incluyen algunas anotaciones que facilitan la comprensión literal.

* Se utilizan los siguientes signos:

[] texto restituido

\ falta de puntuación

[e] errata

{ } aclaraciones varias

- separa variantes de distintos *testes*

separa distintas variantes de un mismo párrafo.

Texto A

Mas oyd de un Socio nuestro (a) (al *Paraná*) su invocacion excelsa¹.

- 1 A U g u s t o P a r a n á , S a g r a d o R i o ,
 p r i m o g e n i t o i l u s t r e d e l O c c e a n o ² ,
 q u e e n e l C a r r o d e N a c a r (b) R e f u l g e n t e ,
 t i r a d o d e C a i m a n e s , r e c a m a d o s
 5 d e v e r d e , y O r o , v á s d e c l i m a e n c l i m a
 d e r e g i o n e n r e g i o n v e r t i e n d o f r a n c o
 s u a v e f r e s c o r , y p r o d i g a a b u n d a n c i a
 t a n g r a t o a l P o r t u g u e s , c o m o a l H i s p a n o
 s i e l a s p e c t o s a ñ u d o d e M a v o r t e ,

(a) El Dr. D. Manuel Labarden, à quien no se puede negar ni su claro talento, ni su buen gusto, ni su escogida erudicion, su urbanidad, su decoro, y en fin las prendas mas dignas de un Literato, y mas acreedoras á la estimacion y aprecio Publico³.

(b) Hay en el Paraná multitud de conchas, que facilmente se descasaran⁴, muestran un bruñido nacar que puede ser un ramo de industria Los Paraguayos los emplean en embutido⁵.

¹ En el ejemplar de la Biblioteca Nacional, la frase "invocacion excelsa" se halla ubicada al pie de página, luego de la nota "a".

² Oceano [grafía propia de la época]

³ Nota del redactor. B la transcribe en nota 49 (p. 103). C también incluye su contenido cuando presenta al autor (p. 160). D no la tiene en cuenta porque se basa en C. D' la transcribe en nota ** (p. 479).

⁴ A': desca caran

⁵ A': embutidos

- 10 si de Albion los insultos temerarios (c)
asombrado⁶ tu candido caracter,
retroceder (d) te hicieron asustado
á la gruta distante, que decoran
perlas nevadas (a)⁷ igneos topacios,
15 y en que tienes volcada lá urna de Oro (b)
de Ondas de plata (c) siempre rebosando:
si las sencillas Ninfas Argentinas
contigo temerosas profugaron,
-

(c) Bloqueo de los Ingleses⁸.

(d) No deben olvidar los Amigos del País el raro fenómeno de haber echado⁹ menos en los cinco años pasados el ordinario crecimiento del Paraná, y las grandes results de este acahecimiento con respecto al Comercio interior, y cría de ganados. De semejante suceso no hay noticia, y se ignora su causa. El año presente volvió á su ordinario transborde.

(a) La Laguna Apuper, despues Santa Ana, hoy de las Perlas, las ha dado pequeñas en su orilla. El fondo no se ha reconocido.

(b) Nace el Paraná en las Minas de Oro de los Portugueses¹⁰.

(c) Se alude al nombre del Rio de la Plata que le dió el Genobes Gabot impropriamente, no criandose este motal en sus Provincias, por lo que debiera mantener el nombre de Rio Solis del Descubridor.

⁶ A': asombrando

⁷ En *El Telégrafo Mercantil*, las letras que señalan notas comienzan por la "a" cada vez que se cambia de página.

⁸ A': Boquuo de los ingleses.

⁹ A': haber e echado

¹⁰ A': Portugueses

¹¹ A': Rios

y el Peine de Carey alli escondieron,
 20 con que pulsan, y sacan sonos blandos
 en liras de Cristal de cuerdas de Oro,
 que os envidian las Deas del Parnaso:
 Diciende ya dexando la Corona
 de juncos retorcidos, y dexando
 25 la vanda de Silvestre *Camalote* (d)
 pues que va el ardimiento provocado
 del heroico Español, cambiando el Oro
 por el bronce marcial (e) te allana el peso¹²,
 y para el arduo intrepido combate
 30 CARLOS presta el valor, *Jove* los rayos.
 Cerquen tu Augusta frente alegres lirios
 y coronen la popa de tu carro:
 las Ninfas te acompañen adornadas
 de guirnaldas de aromas y amaranto
 35 y altos himnos entonen, con que avísen
 tu transito á los Dioses tributarios.
 El *Paraguay*, y el *Uruguay* lo sepan,
 y se apresuren providos, y urbanos
 á salirte al camino, y á porfia
 40 te paren en distancia los caballos
 que del Mar Patagonico (a) traxeron,

(d) El Camalote es un conocido Yerbazo que se cria en los Remansos del Paraná.

(e) Aprontos navales del Superior Gobierno y Real Consulado de Comercio contra los Corsarios Ingleses.

(a) Hallase en la Costa Patagonica un marisco, que tiene en su pequeño tamaño, que será de quatro pulgadas la bizarra figura de los Caballos del Carro de Neptuno Ignoramos si en otras partes los hay de mas bulto, ó si lo deben á la fecundidad Griega. Su cabeza remeda con

¹² A': paso

- los que ya zambullendo, yá nadando
ostenten su vigor, que mientras llegas
lindos zefiros tengan enfrenado
- 45 Bájate con Magestad reconociendo
de tus playas los bosques, y los antros.
Estiendete anchuroso, y tus vertientes
dando socorros (b) á sedientos campos
de¹³ idea cabal de tu grandeza.
- 50 No quede seno, que á tu¹⁴ excelsa mano
deudor no se confiese. Tu las sales
derrites, y tu elevas los extractos
de fecundos azeytes: (c) tu introduces
el humor nutritivo, y suavizando
- 55 el arido terron haces, que admita
de calor y humedad fermentos caros.
Ceres (d) de confesar no se desdena
que á tu grandeza debe sus ornatos.
No el ronco caracol, la Cornucopia
- 60 sirviendo de clarin venga anunciando

propiedad la del Caballo, y la cola torcida acaba en alas como se pinta frecuentemente.

(b) La Sociedad Economica tenga por objeto, aunque sea único, indagar el nivel de los terrenos, para proporcionar el regadio á nuestros campos, cueste lo que cueste, sino puede ser por ahora, para de aqui á dos Siglos. El terreno¹⁵ sin una piedra se brinda. Conseguido esto vease aqui el Pueblo escogido.

(c) Indicanse los objetos del Perlodico y Sociedad.

(d) Agricultura.

¹³ A': dén

¹⁴ A': tu (c)

¹⁵ A': terreo

tu llegada feliz. Acá tns¹⁶ hijos,
 hijos en que te gozas, y que ha cargo¹⁷
 pusiste de unos genios tutelares,
 que por divisa la bondad tomaron,
 65 Zefiros alagueños (*c*) por honrarte
 bullen, y te preparan sin descanso
 perfumados altares, en que brilla
 la industria popular, triunfales arcos,
 en que las Artes liberales lucen, (*a*)
 70 y enxambre vistosisimo de Naos
 de incorruptible leño (*b*) que es don tuyo,
 con banderolas de colores varios
 aguardandote estaá. Tú con la Pala (*c*)
 de Plata, las arenas dispersando,
 75 su curso facilita. La gran Corte
 en grande gala espera. Ya los sabios
 de tu dichoso arribo se prometen
 muchos conocimientos mas exactos
 de la admirable historia de tus Reynos (*d*)
 80 y los laureados juvenes con cantos

(*c*) Buenos-Ayres.

(*a*) Industria, Artes, Navegacion.

(*b*) No se sabe adonde llega la Riqueza de maderas que poseemos. Cada vez que se registran los montes se tropieza con un portento. Acaba de probarse para Curbas el tortuoso Tarané: madera muy dura, tenaz del clavo, muy ligera y que no arde.

(*c*) Debe pensarse seriamente en cerrar á las Arenas la entrada de los Puertos de este Rio.

(*d*) Hitoria¹⁸ natural.

¹⁶ A': tus

¹⁷ A': à cargo

¹⁸ A': Historia

- dulcisonos de pura Poesia, (e)
que tus melifluas Ninfas enseñaron
aspiran á grabar¹⁹ tu excelso nombre
Para²⁰ siempre del Pindo en los peñascos,
85 donde de hoy mas se canten tus virtudes,
y no las iras del furioso Xanto.
Ven sacro Río, para dar impulso
al inspirado ardor: baxo tu amparo
corran, como tus aguas, nuestros versos.
90 No quedarás sin premio (premio santo!)
Llavarás guarnecidos de Diamantes,
y de roxos Rubies, dos ratratos,
dos rostros divinales, que conmueven:
uno de LUISA es, otro de CARLOS.
95 Ves ahi, que tan magnifico ornamento
transformará en un Templo tu Palacio:
ves ahi para las Ninfas Argentinas,
98 y su dulce cantar, asuntos gratos.
-

(e) Ultimamente la Poesia que todo lo anima y hace llevaderas las tareas mas esteriles.

¹⁹ A': gravar

²⁰ A': para

Texto B

INVOCACION AL PARANA⁵⁴

- 1 Augusto Paraná, sagrado rio,
 Primojénito ilustre del Océano,
 Que en el carro de nácar refulgente⁵⁵
 Tirado de caimanes recamados
- 5 De verde y oro, vas de clima en clima,
 De rejion en rejion, vertiendo franco
 Suave frescor y pródiga abundancia,
 Tan grato al Portugués, como al Hispano.
 Si el aspecto sañudo de Mavorte,
- 10 Si de Albion los insultos temerarios⁵⁶,
 Asombrando tu cándido carácter,
 Retroceder te hicieron asustado⁵⁷

⁵⁴ Esta composición ha sido impresa tres veces en el curso de veinte y tantos años. La primera en el *Telégrafo Mercantil*, la segunda en el periódico redactado por fray Francisco Castañeda bajo el título de *Doña María Retazos*, y la tercera en la pág. 370 de la *Lira Argentina*, impresa en Paris el año 1824.

La presente edición se hace teniendo á la vista una copia autógrafa, enmendada y corregida minuciosamente por el mismo Lavarden y con las notas que éste le puso al darla á luz y que no encontramos en el manuscrito orijinal.

⁵⁵ Hay en el Paraná multitud de conchas que fácilmente se descascaran y muestran un bruñido nácar que puede ser un ramo de industria. Los paraguayos las emplean en embutidos.

⁵⁶ Bloqueo de los ingleses.

⁵⁷ No deben olvidar los amigos del país el raro fenómeno de haberse echado ménos en los cinco años pasados, el ordinario crecimiento del Paraná, y las grandes resultas de este acontecimiento con respecto al comercio interior y cria de ganados. De semejante suceso no hay noticia, y se ignora la causa. El año presente [1801] volvió á su ordinario trasborde.

- A la gruta distante que decoran
Perlas nevadas⁵⁸, igneos topacios,
15 Donde tienes volcada la urna de oro⁵⁹
De ondas de plata⁶⁰ siempre rebosando:
Si las sencillas ninfas arjentinas
Contigo temerosas profugaron,
Y el peine de carey allí escondieron,
20 Con que pulsan y sacan sonos blandos
De liras de cristal, las cuerdas de oro,
Que envidiaran las Deas del Parnaso;
Desciende ya dejando la corona
De juncos retorcidos, y dejando
25 La banda de silvestre *camalote*⁶¹,
Porque ya el ardimiento provocado
Del heroico Español, cambiando el oro
Por el bronce marcial⁶² te allana el paso,
Y para la árdua intrépida campaña
30 Cárlos presta el valor, Jóve los rayos.
Cerquen tu augusta frente alegres lirios,
Y coronen la popa de tu carro:
Las Ninfas te acompañen adornadas

⁵⁸ La laguna Apupen, despues Santa Ana y hoy de las Perlas, las ha dado pequeñas en su orilla. El fondo no se ha reconocido.

⁵⁹ Nace el Paraná en las minas de oro de los portugueses.

⁶⁰ Se alude al nombre de Río de la Plata que le dió Gabot impropriamente, no criándose este metal en sus provincias, por lo que debiera mantener el nombre de Río de Solis, del descubridor.

⁶¹ El camalote es un conocido yerbazo, y se cría en los remansos del Paraná.

⁶² Aprestos navales del Superior Gobierno y Real Consulado de Comercio contra los corsarios ingleses.

- De guirnaldas floridas, entonando
 35 Altos, alegres cánticos, que avisen
 Tu venida á los Dioses tributarios.
 El Paraguay, el Uruguay lo sepan,
 Y se apresuren pródidos y urbanos
 A salirte al camino y á porfia
 40 Te apresten á distancia los caballos
 Que del mar patagónico⁶³ trajeron;
 Los que, ya zambullendo ya nadando,
 Ostenten su vigor, que mientras vienes
 Lindos céfiros tengan enfrenados.
 45 Baja con majestad reconociendo
 De tu imperio los bosques empinados.
 Estiéndete anchuroso, y tus vertientes
 Dando placer á los sedientos campos,
 Dén idea cabal de tu grandeza.
 50 No quede seno que á tu réjia mano
 Deudor no se confiase. Tú las sales
 Derrites, y tú elevas los extractos
 De fecundos aceites: tú introduces
 El humor nutritivo y ablandando
 55 El terreno tenaz, haces que admita
 De calor y humedad fermentos caros.
 Céres de confesar no se desdeña
 Que á tu grandeza debe sus ornatos.
 Harás, pues, de manera augusto Padre,
 60 Que la fertilidad venga anunciando
 Tu llegada feliz. Aquí tus hijos,
 Hijos en que te gozas y que á cargo
 Pusiste de unos jénios tutelares,
 Que por divisa la bondad tomaron,

⁶³ Hállase en la costa patagónica un marisco que tiene en su pequeño tamaño, que será de cuatro pulgadas, la bizarra figura de los caballos de Neptuno. Ignoramos si en otras partes les hay de mas bulto, ó si lo deben á la fecundidad griega. Su cabeza remeda con propiedad la de un caballo, y la cola torcida acaba en alas, como se pinta frecuentemente.

- 65 Céfiros halagüeños⁶⁴ para honrarte
Bullen y te preparan afanados
Magníficos altares en que brilla
La industria popular; triunfales arcos,
Prodijios de las artes liberales,
70 Y un enjambre de barcos trabajados
De incorruptibles leños⁶⁵, dones tuyos,
Con banderolas de colores varios
Observándote están. Tú con la pala
De plata las arenas apartando
75 Su curso facilitas⁶⁶. La gran córte
En grande gala espera. Ya los sábios
De tu feliz arribo se prometen
Otros conocimientos mas exactos
De la admirable história de tus reinos.
80 Y los laureados jóvenes con cantos
Dulcísimos de pura poesía⁶⁷,
Que tus sencillas ninfas enseñaron,
Aspiran á grabar tu escelso nombre
Para siempre del Pindo en los peñascos,
85 Donde de hoy mas se canten tus virtudes
Y no las iras del furioso Janto.
Ven, sacro Paraná, darás impulso
Al inspirado ardor: bajo tu amparo
Corran, como tus aguas, nuestros versos.

⁶⁴ Buenos Aires.

⁶⁵ No se sabe á donde llega la riqueza de madera que poseemos. Cada vez que se registran los bosques se tropieza con un portentoso. Acaba de probarse para curbas el tortuoso *Tarané*, madera muy dura, tenaz al clavo, muy lijera y que no arde.

⁶⁶ Debe pensarse muy sériamente en cerrar á las arenas la entrada en los puertos de este rio.

⁶⁷ La poesía que todo lo anima y hace llevaderas las tareas mas estériles.

- 90 No quedarás sin premio, premio santo,
Recibirás cercados de diamantes
Y de rojos rubies, dos retratos:
Dos rostros divinales que conmueven:
Uno de Luisa es, otro de Cárlos.
- 95 Ves ahí que tan magnífico ornamento
Transformará en un templo tu palacio;
Ves ahí para las ninfas arjentinas
- 98 De su dulce cantar asunto grato.

Texto crítico¹

*"Al Paraná"*²

- 1 Augusto Paraná, sagrado río,
primogénito ilustre del Oceano³,
que en el carro de nácar (*a*) refulgente,
tirado de caimanes, recamados⁴
5 de verde y oro, vas de clima en clima
-

(*a*) Hay en el Paraná multitud de conchas, que fácilmente se descascaran, y muestran un bruñido nácar que puede ser un ramo de industria. Los paraguayos las emplean en embutidos⁵.

¹ En nuestra edición consideramos que las notas incluidas en las versiones no pueden separarse de los versos y tienen un valor ecdótico equivalente.

² A: (al *Paraná*) [en el índice: "Oda al Magestuoso Rio Paraná" (t. I, p. 276)] - B: "INVOCACION AL PARANA" - C: "Oda al magestuoso rio del Paraná" - D, D': "ODA al majestuoso rio del Paraná, del D^r D. Manuel Labarden, Auditor de Guerra del Ejército Reconquistador de Buenos-Ayres" (En nota señalada junto al título, D y D' aclaran que el texto está "Extr. de Da. Maria Retazos").

³ B: océano [es necesario mantener la acentuación grave para que, gracias a la sinéresis, el verso sea endecasílabo].

⁴ B, C, D, D': caimanes recamados [la coma que aparece en A puede considerarse innecesaria, pero no es incorrecta; con ella se agrega al valor descriptivo de la construcción adjetiva un matiz explicativo. Por eso, la mantengo].

⁵ A: descacaran, muestran # los emplean # embutido.

de región en región⁶ vertiendo franco
 suave frescor y pródiga abundancia⁷,
 tan grato al portugués como al hispano⁸,
 si el aspecto sañudo de Mavorte,
 10 si de Albión los insultos temerarios (b),
 asombrando⁹ tu cándido carácter,
 retroceder (c) te hicieron asustado
 a la gruta distante, que decoran

(b) Bloqueo de los ingleses.

(c) No deben olvidar los amigos del país el raro fenómeno de haber echado menos¹⁰ en los cinco años pasados el ordinario crecimiento del

⁶ B: clima, # rejion, - C, D: clima, - D': clima, # región, [si bien las comas después de "clima" y de "región" son sintácticamente correctas, su ausencia -según propone A- obliga a una lectura sin pausas que puede considerarse remeda a la corriente del río que fluye sin obstáculos. No obstante, no debe descartarse la posibilidad de que la falta de comas se deba a fallas de impresión].

⁷ A, C, D: frescor, y prodiga abundancia \ - B: frescor y pródiga abundancia, [la coma luego de "frescor" encierra al resto del verso en una cláusula explicativa y permite relacionar "frescor" con "grato", del verso siguiente. En cambio, si esa coma se suprime, el sustantivo al que modifica "grato" es "carro"].

⁸ A: Hispano \ - B: Hispano. - C, D, D': hispano: [corresponde coma porque allí termina el apóstrofe].

⁹ Sólo en A aparece "asombrado" (no así en A'); pero el gerundio es más apropiado porque señala la causa (y es, en consecuencia, un hecho anterior a la acción principal) del retroceso.

¹⁰ A': haber[is?]e echado menos - B, C, D, D': haberse echado menos [“echar (de) menos”: ‘notar o sentir la falta de una cosa o persona, necesitarla’ [cf. Moliner, 1977: I, 1049 y DRAE, 1992: I, 789].

- 15 perlas nevadas (*d*), ígneos topacios,
y en que¹¹ tienes volcada la urna de oro (*e*)
de ondas de plata (*f*) siempre rebosando:
si las sencillas ninfas argentinas
contigo temerosas profugaron,
y el peine de carey allí escondieron,
20 con que pulsán y sacan sones blandos

Paraná, y las grandes resultas de este acaecimiento¹² con respecto al comercio interior y cría de ganados. De semejante suceso no hay noticia y se ignora su causa¹³. El año presente [1801] volvió a su ordinario transbordo¹⁴.

(*d*) La Laguna Apuper¹⁵, después Santa Ana, hoy¹⁶ de las Perlas, las ha dado pequeñas en su orilla. El fondo no se ha reconocido.

(*e*) Nace el Paraná en las minas de oro de los portugueses.

¹¹ *A, A', C*: y en que - *B*: donde

¹² *B, C, D, D'*: acontecimiento [esta palabra podría ser más precisa porque agrega al sema /hecho/, que comparte con "acaecimiento", el de la cualidad (/importante/)].

¹³ *B, C, D, D'*: la causa [el posesivo "su" está correctamente utilizado].

¹⁴ *B, C, D, D'*: (1801) # *C, D, D'*: ordinario curso [semánticamente más preciso].

¹⁵ *B*: Apupen [no he podido determinar a qué laguna se refiere, pues no figura en los principales diccionarios geográficos, que he consultado].

¹⁶ *B*: y hoy

en liras de cristal, de cuerdas de oro¹⁷,
 que os envidian las deas del Parnaso;¹⁸
 descende ya dejando la corona
 de juncos retorcidos, y dejando
 25 la banda de¹⁹ silvestre *camalote* (g),
 pues que²⁰ va²¹ el ardimiento provocado

(f) Se alude al nombre de²² Río de la Plata que le dio el genovés Gabot²³ impropriamente, no criándose este metal en sus provincias, por lo que debiera mantener el nombre de Río Solís²⁴, del descubridor.

(g) El camalote es un conocido yerbazo que²⁵ se cría en los remansos del Paraná.

¹⁷ A, C, D: cristal de [agrega la coma, como D', para indicar que tanto "de cristal" como "de cuerdas de oro" son modificadores indirectos de "lira"] # B: De liras de cristal, las cuerdas de oro,

¹⁸ B: Que envidiaran # A, C, D: Parnaso:

¹⁹ C, D, D': del

²⁰ B: Porque

²¹ B, C, D, D': ya [respeto la sintaxis del original: "el ardimiento... va cambiando el oro..., te allana el paso" [predicado compuesto]; en cambio, con el adverbio de tiempo la frase ordenada queda: "ya el ardimiento..., cambiando el oro [complemento circunstancial de causa o modo], te allana el paso [predicado simple]].

²² A, C, D, D': del - B: de

²³ B: dió Gabot

²⁴ A': Rios Solis - B, C, D, D': Río de Solis

²⁵ B: yerbazo, y se cría - C, D: yervazo, - D': yerbazo, [es admisible el uso de la proposición adjetiva especificativa que aparece en A].

- del heroico español, cambiando el oro
 por el bronce marcial (*h*), te allana el paso,
 y para el arduo intrépido combate²⁶
- 30 CARLOS presta el valor, *Jove* los rayos.
 Cerquen tu augusta frente alegres lirios
 y coronen la popa de tu carro:
 las ninfas te acompañen adornadas
 de guirnaldas de aromas y amaranto²⁷
- 35 y altos himnos entonen, con que avisen
 tu tránsito a los dioses tributarios.²⁸
 El *Paraguay* y el *Uruguay*²⁹ lo sepan,
 y se apresuren pródidos y urbanos
 a salirte al camino, y a porfía
- 40 te paren en distancia los caballos³⁰
 que del mar patagónico (*i*) trajeron,

(*h*) Aprestos navales del Superior Gobierno y Real Consulado de Comercio contra los corsarios ingleses.

²⁶ *B*: para la árdua intrépida campaña

²⁷ *B*: De guirnaldas floridas, entonando # *C, D*: aromas, y amaranto, - *D'*: aromas y amaranto

²⁸ *B*: Altos, alegres cánticos, que avisen / Tu venida á los Dioses tributarios.

²⁹ *B*: *Paraguay*, el

³⁰ *A, C, D, D'*: te paren en distancia # *B*: Te apresten á distancia los caballos [construcción aparentemente actualizada por Gutiérrez, para quien *parar* ya no tiene la acepción antigua en español 'aprestar'. Cf. Corominas, *D.C.E.*: PARAR] # *A'*: om. los

³¹ *A*: aprontos [neologismo por "aprontamiento"] # *C, D, D'*: del gobierno y consulado contra

- los que, ya zambullendo ya nadando,³²
 ostenten su vigor, que mientras llegas³³
 lindos céfiros tengan enfrenado.³⁴
- 45 Baja con majestad reconociendo
 de tus playas los bosques y los antros.³⁵
 Extiéndete anchuroso, y tus vertientes
 dando socorros (j)³⁶ a sedientos campos³⁷

(i) Hállase en la costa patagónica un marisco que³⁸ tiene en su pequeño tamaño, que será de cuatro pulgadas, la bizarra figura de los caballos del carro de Neptuno³⁹. Ignoramos si en otras partes los hay⁴⁰ de más bulto, o si lo deben a la fecundidad griega. Su cabeza remeda con propiedad la del caballo⁴¹, y la cola torcida acaba en alas, como⁴² se pinta frecuentemente.

³² A, C, D, D': que ya zambullendo, yá nadando\

³³ B: mientras vienes

³⁴ B: enfrenados [en plural el sujeto son los "caballos"; en singular, el "vigor", antecedente de "que"].

³⁵ B: De tu imperio los bosques empinados

³⁶ Esta nota falta en B, C y D.

³⁷ B: Dando placer á los sedientos campos,

³⁸ A, C, D, D': marisco, que [para la descripción del marisco es más adecuada el uso de una proposición adjetiva especificativa, como hace B].

³⁹ B: caballos de Neptuno

⁴⁰ B: les hay

⁴¹ B, C, D, D': de un caballo

⁴² A: alas como

- den⁴³ idea cabal de tu grandeza.
50 No quede seno que a tu excelsa mano⁴⁴
deudor no se confiese. Tú las sales
derrites, y tú elevas los extractos
de fecundos aceites; (k)⁴⁵ tú introduces
el humor nutritivo, y suavizando
55 el árido terrón, haces⁴⁶ que admita
de calor y humedad fermentos caros.
Ceres (l) de confesar no se desdeña
que a tu grandeza debe sus ornatos.
No el ronco caracol, la cornucopia
60 sirviendo de clarín venga anunciando⁴⁷

(j) La Sociedad Económica tenga por objeto, aunque sea único, indagar el nivel de los terrenos, para proporcionar el regadío a nuestros campos, cueste lo que cueste; si no puede ser por ahora, para de aquí a dos siglos. El terreno sin una piedra se brinda. Conseguir esto véase aquí el pueblo escogido.

(k) Indícanse los objetos del periódico y Sociedad.

(l) Agricultura.⁴⁸

⁴³ A: dé [[e?]] el verbo debe ir en plural pues su sujeto es "tus vertientes".

⁴⁴ A: seno, # B: rójia mano

⁴⁵ Nota suprimida en B, C y D.

⁴⁶ A, C: terron haces, - D: terron haces que # B: y ablandando / El terreno tenaz, haces

⁴⁷ B: om. vv. 59-60. En B se lee: "Harás, pues, de manera augusto Padre, / Que la fertilidad venga anunciando".

⁴⁸ Falta en B.

- tu llegada feliz. Acá⁴⁹ tus hijos,
 hijos en que te gozas y que a cargo
 pusiste de unos genios tutelares,
 que por divisa la bondad tomaron,
 65 céfiros halagüeños (*m*) por honrarte⁵⁰
 bullen y te preparan sin descanso⁵¹
 perfumados altares,⁵² en que brilla
 la industria popular, triunfales arcos,
 en que las artes liberales lucen,⁵³ (*n*)
 70 y enjambre vistosísimo de naos⁵⁴
 de incorruptible leño (*ñ*)⁵⁵ que es don tuyo,⁵⁶

(*m*) Buenos Aires.

(*n*) Industria, artes, navegación.

(*ñ*) No se sabe adónde llega la riqueza de maderas que poseemos.

⁴⁹ B: Aquí

⁵⁰ B: para honrarte # C, D: honrarse [e?]

⁵¹ B: preparan afanados

⁵² B: Magníficos altares

⁵³ B: Prodigios de las artes liberales, # [D' suprime, con tino, las comas después de "altares" (v. 67) y de "arcos" (v. 68); no obstante, con las comas se destacan más las metáforas, mientras que las alusiones a los elementos reales quedan en un segundo plano].

⁵⁴ B: Y un enjambre de barcos trabajados

⁵⁵ En B falta esta nota.

⁵⁶ B: De incorruptibles leños, dones tuyos, # C, D, D': tuyo \ # D': leño,

con banderolas de colores varios
aguardándote está⁵⁷. Tú con la pala (o)
de plata, las arenas dispersando,⁵⁸
75 su curso facilitas⁵⁹. La gran corte
en grande gala espera. Ya los sabios
de tu dichoso⁶⁰ arribo se prometen
muchos⁶¹ conocimientos más exactos
de la admirable historia de tus reinos (p)⁶²,
80 y los laureados jóvenes con cantos

Cada vez que se registran los montes⁶³ se tropieza con un portento. Aca-
ba de probarse para curvas el tortuoso tarané: madera muy dura, tenaz
del clavo, muy ligera y que no arde.⁶⁴

(o) Debe pensarse seriamente en cerrar a las arenas la entrada
de los puertos de este río.⁶⁵

(p) Historia natural.

⁵⁷ B: Observándote están.

⁵⁸ B: apartando

⁵⁹ A, C, D, D': facilita [así no concuerda con el sujeto "tú"].

⁶⁰ B: feliz - C, D, D': delicioso [el verso queda dodecasílabo].

⁶¹ B: Otros

⁶² Nota suprimida en B.

⁶³ B: los bosques

⁶⁴ B: tenaz. al # C, D, D': Se ha probado # tortuoso Tataná [el nombre correcto de este árbol, propio de la Mesopotamia argentina, es "tataré" o "tatané"]

⁶⁵ B, C, D, D': muy seriamente # entrada en

dulcisonos⁶⁶ de pura poesía, (q)
 que tus melifluas⁶⁷ ninfas enseñaron,
 aspiran a grabar tu excelso nombre
 para siempre del Pindo en los peñascos,
 85 donde de hoy más se canten tus virtudes
 y no las iras del furioso Janto.
 Ven, sacro río, para dar impulso⁶⁸
 al inspirado ardor: bajo tu amparo
 corran, como tus aguas, nuestros versos.
 90 No quedarás sin premio (¡premio santo!⁶⁹)
 Llevarás guarnecidos⁷⁰ de diamantes
 y de rojos rubíes, dos retratos,
 dos rostros divinales, que conmueven:
 uno de LUISA es, otro de CARLOS.

(q) Últimamente la poesía que todo lo anima y hace llevaderas las tareas más estériles.⁷¹

⁶⁶ B: dulcísimos

⁶⁷ B: sencillas

⁶⁸ B: Ven, sacro Paraná, darás impulso

⁶⁹ B: premio, premio santo, - C, D: (premio santo)

⁷⁰ A: L.lavarás [e] # B: Recibirás cercados # D: guarnecidas [e?]

⁷¹ En B se suprime "Últimamente" y en D se agrega "(Nota del autor.)".

- 95 Ves ahí que tan magnífico ornamento⁷²
 transformará en un templo tu palacio;
 ves ahí para las ninfas argentinas,
98 y su dulce cantar, asuntos gratos⁷³.

⁷² Para que este verso quede endecasílabo la palabra "ahí" debe acentuarse gravemente. Lo mismo en v. 97.

⁷³ B: De su dulce cantar asunto grato.

BIBLIOGRAFIA

- BARCIA, Pedro Luis. 1982. "Estudio preliminar". *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: XI-XCII.
- COROMINAS, [Joan]. 1954. *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Madrid, Gredos: 4 t.
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA [DRAE]. 1992. 21 e. Madrid, Real Academia Española: 2 t.
- GUTIERREZ, Juan María. 1865. "D. Juan Manuel [sic] de Lavardén". *Estudios biográficos y críticos sobre algunos poetas sud-americanos anteriores al siglo XIX*. Buenos Aires, Imprenta del Siglo: I, 35-128.
- MOLINER, María. 1977. *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos: 2 t.
- PILLADO, José Antonio y ECHAYDE, Jorge A. 1914. "Advertencia". *Telegrafo Mercantil, rural, político-económico e historiógrafo del Río de la Plata; (1801-1802)*. Reimpresión facsimilar dirigida por la Junta de Historia y Numismática Americana. Buenos Aires, Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco: I, 34-37.
- SECO, Manuel. 1982. *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*. Prólogo de Salvador Fernández Ramírez. 8 e. Madrid, Aguilar: 534.

NOTAS

LOS ELEMENTOS DE LOS REGIMIENTOS DE PRINCIPES EN LAS EPISTOLAS DE GUIRAUT RIQUIER A ALFONSO X

Asomarse a la literatura didáctica de la Edad Media implica, casi inexcusablemente, dar los primeros pasos a través del magnífico capítulo “Le forme e le tradizioni didattiche” que se incluye en el volumen VI/1 del *GRIMA*¹, dedicado casi íntegramente al género en cuestión. El magisterio de Cesare Segre abrió ante mí nuevas expectativas para la investigación cuando, al acometer el estudio de los tratados para la educación del príncipe, Segre hace referencia a algunas de las epístolas que el trovador Guiraut Riquier escribió a Alfonso X y que el estudioso italiano cataloga entre los tratados *De Regimine Principum*; de la primera² dice textualmente que “è un vero «de regimine», dato che

¹ *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. VI: “La littérature didactique, allégorique et satirique”, tomo 1 (Parte histórica) a cargo de Jürgen Beyer, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1968. El capítulo al que nos referimos ocupa las pp. 58-145.

² La 1 según la edición de S.L.H. Pfaff (“Guiraut Riquier” en C.A.F. Mahn, *Die Werke des troubadours*, IV, Berlin, 1853), la IX en la edición de J. Linskill (*Les epîtres de Guiraut Riquier troubadour du XIIIe siècle*, Association Internationale d’Études Occitanes, 1985), que es la que he utilizado.

elena le qualità necessarie per aver pretz, mette in guardia dai calumniatori, biasima gli eccessi e il lusso, insegna a guadagnare la riconoscenza dei sudditi" (p. 101). Menciona seguidamente un par de cartas más que podrían alinearse con ésta dentro del género, si bien con menos clamor, puesto que su contenido incluye sólo de modo tangencial los principios del regimiento de príncipes.

La fecha en la que seguramente fueron redactadas estas cartas, 1256-1272, el conocimiento de la existencia de reflexiones del propio monarca en la *General Estoria* sobre el mismo tema, así como los capítulos de la *Partida Segunda*, dedicados a codificar el comportamiento del rey, podrían hacer pensar, efectivamente, en el intercambio de opiniones entre trovador y monarca acerca de un asunto en el que éste podría estar interesado de modo particular ya que coincidía cronológicamente con la corriente de redacción de diversos espejos de príncipes que florecieron en todas las cortes europeas en esa época. Por ello, la esperanza de hallarme frente a algo tan sugerente como las conocidísimas *supplicatio* y *declaratio*³, pero centradas en otra cuestión, despertó mi lógico interés.

Las epístolas de Guiraut Riquier que Segre incluye en el heterogéneo género de los «espejos de príncipes» son la II (*Al pus noble, al pus valen*) y la VIII (*Al car onrat senhor*), ambas enviadas, no a Alfonso X sino al primogénito del Vizconde Amalric IV de Narbona, Aimeric, mientras éste residía en la corte alfonsina, y la IX (*Aitan grans com devers*), ésta sí enviada al monarca castellano.

Las dos primeras, pese a no ir dirigidas al rey, contienen recomendaciones morales -muy vagas- que podrían ser de gran utilidad al joven Aimeric durante su estancia en la corte castellana, pero que, precisamente por lo genérico de las mismas, podrían ser igualmente válidas para cualquiera y, también, para el príncipe, lo que seguramente justifica, a los ojos de Segre, su pertenencia al género; los consejos que ofrece desde la carta II (fecha en Narbona en 1265) son:

³ Cfr. Edición crítica de V. Bertolucci Pizzorusso, "La Supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia", *Studi Mediolatini e Volgari*, 14, 1966, pp. 9-135.

D'onrar Dieu pessatz nueg e dia
 e la verge sancta Maria
 e tot can es celestial;
 e pueis pessatz el terrenal
 d'onrar e de servir lo rey
 (vv. 27-31)

en este caso, al rey Alfonso, pero es obvio que el consejo es válido ante cualquier otro soberano, y aun extensible al rey y a cualquier persona, porque honrar a Dios, a la Virgen y al rey no puede sino reportar beneficios; y continúa:

No.m cal dir que vostra companha
 honretz: tan aug que gent estraha
 sabetz onrar, tan es lauzatz.
 Pero, si be.us n'es cosselhatz,
 prec vos tot jorn vo.n melhuretz,
 car de lauzor vo.n creissiretz;
 (vv. 49-54)

de modo que Riquier subraya el respeto a los miembros de mayor prestigio, pero también a los iguales, como la mejor vía para ser respetado en la misma medida. Estos pocos versos (27-31; 49-54) recogen, pues, los consejos que acreditarían esta epístola como un *regimiento de príncipes*.

La carta VIII, pese a los recelos de Anglade⁴, se cree dirigida al mismo destinatario que la anterior y su contenido así parece indicarlo. Los consejos, que podrían entenderse como propios de un *de regimine principum* son de orden moral, también de carácter muy general y van dirigidos al joven señor que se había embarcado hacia Túnez como cruzado entre las tropas del rey Luis IX; con ellos le recuerda ciertas normas de conducta que le reportarán honor para él y para su casa.

⁴ Vid. Joseph Anglade, *Le troubadour Guiraut Riquier. Étude sur la décadence de l'ancienne poésie provençale*, Slatkine Reprints, Genève [1905], 1973, pp. 78-83.

Son éstos:

Al rey aiatz amor
 et aprop Dieu l'onratz,
 e faitz tot can puscatz
 endreg del sieu plazer
 fazen vostre dever,
 c'aissi.eus enantiretz.
 Atressi onraretz
 aprop luy sos efans,
 e.l cal mielhs tahn enans
 e mais totas vegadas,
 e las gens pus onradas,
 si com tanh mielhs e mais,
 c'aisi sera verais
 vostre laus e grazitz.
 E no.us sia oblitz
 dels vostres enentir
 et amar e grazir,
 c'aisi seretz amatz

(vv. 68-85)

Añade todavía otras consideraciones que debe tener presentes para destacar entre las gentes de gran honor y alcurnia que lo rodean en esa expedición y son: demostrar valentía y habilidad en la batalla, recordar siempre el nombre que lleva y la familia a la que pertenece para mantener limpio su honor, y ser siempre leal y sincero. Como se puede observar, se trata de consejos genéricos que, sin duda, el joven Aimeric habría oído cientos de veces por boca de sus tutores y entendemos bien por qué Anglade los califica de "conseils naïfs".

La carta más interesante porque es la que con más derecho encaja en el género del *De regimine principum*, es la carta IX, escrita ya en la corte castellana, dos años después de su llegada en 1270 y, según parece (vv. 140-143), a petición del propio monarca, tal como habría sucedido con la más conocida de las epístolas de Riquier, la *Supplicatio*, en

la que, como es bien sabido, Riquier protesta ante la confusión entre juglares y trovadores, que en este momento y en esta corte se había producido, disputándose, con igual derecho, los favores del rey.

En esta nueva carta, Riquier se erige en consejero, oponiendo su fiel servicio al de otros que, movidos por la envidia o la ambición, podrían aconsejar erróneamente al rey; no es este su caso, como declara:

Mas a mi ven d'amor,
de fe e de dever,
de temor, de plazer
so per qu'en soi mogutz
e non jes irascutz,
mas humil e pagatz,
ni per faitz desguizatz
que veia comensar
a sel de que parlar
vuelh per ceisser s_onor.
(vv. 117-127)

Con ello, aprovecha para enumerar las cualidades que el rey debe buscar en un consejero y le advierte contra los *lauzengiers*, a quienes dedicará también un comentario específico (vv. 300-353), puesto que se trata de sujetos muy peligrosos que inducirían al soberano a cometer injusticias, perdiendo con ello la credibilidad y el respeto de sus súbditos, y la propia valía ya que:

... qui.ls cre ni qui.ls blan
non es pros ni prezat,
ans fa de grans foldatz
e de grans fallimens.
(vv. 350-353)

Por eso, Riquier insiste, ocupando el primer tercio de la epístola, en la importancia en la elección de los consejeros a quienes escuchará el rey antes de tomar cualquier decisión: son figuras no sólo útiles sino necesarias para el oficio de monarca porque -y traduzco del texto

provenzal- "el consejo, el saber y el juicio de varias personas puede serle útil, ya que el entendimiento no se ha repartido de manera igual entre todos los hombres; entonces, cuando todos se hayan puesto de acuerdo acerca de qué solución tomar, el señor debe aceptarlo, y su honor será de esta forma mayor, pero a condición de que siga los buenos consejos" (vv. 58-69); asimismo pone idéntico énfasis en demostrarle al rey su lealtad y, por tanto, la rectitud de sus consejos⁵.

Pasa seguidamente al elogio del monarca, aprovechando para criticar y advertirle contra los vicios de la pereza, olvido del cumplimiento del deber, timidez, indolencia, excesos en el comer, el beber o el vestir, etc., que acarreen la vergüenza y el deshonor, además de otros muchos males de los que, afortunadamente -según el trovador-, el rey está exento, pero ante los cuales debe mantenerse alerta para que ni su fama ni su gloria se vean amenazadas⁶.

Trata, a continuación, de las obligaciones a las que se debe un rey, para proseguir con los principios esenciales que deben guiar al príncipe en todas sus acciones, que no son otra cosa que las virtudes

⁵ No es de extrañar que insista tanto en el tema; baste pensar que la cuestión que nos ocupa es, precisamente, labor de los consejeros y que de su responsabilidad dependía, no sólo la justicia y la eficacia del rey en su gobierno, sino la formación y el ejercicio en el poder del futuro rey. No podemos dejar de recordar la obra del sobrino de Alfonso X, el Infante don Juan Manuel, que en el *Conde Lucanor* desarrolla todo un tratado acerca del consejero. Vid. a este respecto el capítulo que Fernando Gómez Redondo dedica a la obra de don Juan Manuel en *La prosa del siglo XIV* (R. de la Fuente, ed.), Júcar, Madrid, 1994, pp. 319-406 y, en especial, las pp. 365-389 donde se estudia el *Libro del Conde Lucanor* bajo esta perspectiva.

⁶ Anglade, sin embargo, cree ver en estos versos de crítica general, un reproche velado al monarca cuya corte "offrait le spectacle [de excesos de todo tipo] à l'observateur le moins avisé" (Anglade, *Guiraut Riquier*, p. 115), ya que el lujo se había instalado en las cortes cristianas después de la Reconquista y el propio Alfonso X era un gran amante del confort y de la buena mesa, pese a que en la *Partida Segunda*, justamente, advierte contra los excesos en la comida y la bebida, el vestir y también en el hablar, tal como lo hace Riquier

que neutralizan los defectos enumerados versos atrás⁷:

Per que.us prec, senher bos,
 qu'en totz bes entendatz,
 e totz jorns qu'en fassatz
 al pus que vos poiretz.
 Et en tot can faretz
 aiatz mesur'e sen.
 E remembratz soven
 tot jorn vostre dever,
 pueis ab vostre poder
 atempratz lo ab grat:
 hom deu ben voluntat
 aver de totz bes far,
 mas en totz deu gardar
 co pot, ans que.l[s] comens.
 E vulhatz grat de gens,
 e de las vostras pus,
 cobran merit cascus

de vos per son servir,
 e sapchatz ben chauzir
 sels que mielhs o faran.
 E no anetz sercan
 aizina, si l'avetz,
 e.ls bes que posezetz,
 faitz los aprop tener,
 car mot fa mal aver
 sofracha, qui.n pot mais,
 e qui pot vieure marritz.
 Donc non crezatz forbitz
 lauzengiers maldizens,
 car totz jorns falsamens
 decebon sai e lai,
 don ad autrui eschai
 pena de lur forfach;
 (vv.272-305)

Y continúa insistiendo en la conveniencia de seleccionar bien a los que le rodean (e faitz ab homes bos / e sertz tot vostr'afar, vv. 356-7), para concluir con el elogio del monarca y la petición de favor para el trovador.

Vemos, pues, como los consejos de gobierno se reparten entre aquellos que ponen de manifiesto la preocupación por el entorno del rey, previniéndole contra quienes podrían desearle mal, y advirtiéndole de la injusticia cometida con otros. Es cierto que, en este período, Alfonso X no tenía las cosas fáciles; en su reino, la rebelión de los nobles en 1270 no fue totalmente superada hasta 1273, debilitando la

⁷ Es decir, que haga el bien siempre que tenga ocasión, analizando bien la situación antes de actuar; que la *mesura* y el buen sentido guíen sus acciones; que recuerde siempre quién es, y que obtenga placer del deber; que ame a sus súbditos y los recompense según sus méritos, sin equivocarse; que reparta sus riquezas entre los que lo rodean y que no escuche a los aduladores.

imagen del monarca que, por otra parte, era acusado de desinterés por los asuntos de gobierno, ya que coincide con el período posterior a la conquista de Murcia en el que el rey se vuelca más sobre sus trabajos de astronomía y de derecho que sobre el gobierno de su reino. Si alguna cuestión política reclamaba su interés era el *Fecho del Imperio*, ya que precisamente después de 1270 su aspiración imperial tuvo más fuerza que nunca y el monarca debió de creer que ya había llegado su momento. Pero, pudiera darse que la preocupación por el entorno del rey tenga raíces más personales que sociales, y es que, después de dos años en la corte, tal vez se sintiese amenazado por la estima que el monarca mostraba hacia otros recién llegados o, simplemente, por el cambio de intereses de aquel.

El tono de advertencia se detecta en otra carta que, si bien no ha sido considerada por Segre como un *regimiento de príncipes*, por la gravedad de su tono moral podría ser considerada como un adelanto de la carta IX que acabamos de ver.

No hay todavía certeza absoluta⁸ acerca del destinatario de la carta VII (*Si m fos saber grazitz*), escrita en 1269. Podría ir dirigida al Vizconde Amalric IV de Narbona, pero podría haber sido escrita para Alfonso X, a juzgar por el carácter laudatorio de la misma y por el tono de preocupación que se corresponde con el de las epístolas IX y XIV, éstas sí dirigidas al monarca; pero, sobre todo, es ésta una carta con una elevada carga moralizante que se detiene en la descripción por menorizada de los seis tipos de vergüenza que pueden afectar a "totas jens" y que contiene, además, consejos útiles para el príncipe que tienen que ver con sus deberes para con sus súbditos, lo que podría ser de interés para el monarca.

Con respecto a las clases de vergüenza, insiste de modo espe-

⁸ Pese a la alusión directa a Alfonso X (*le paire du saber*, v. 49) que culmina el elogio que esconde al describir a tanto necio que no aprecia su poesía, y que no es el caso del monarca, tanto J. Anglade (*Le troubadour...*, pp. 65 y ss.), como Y. C. Le Compte ("Guiraut Riquier and the Viscount of Narbonne", *Modern Philology*, 6, 1908, pp. 97-107) suponen que la carta podría estar dirigida al Vizconde de Narbona a quien se referiría en los vv. 278-322, en alusión a la ruptura de su estrecha relación de servicio y amistad.

cial en las que en su clasificación ocupan el primer lugar dada la gravedad de las consecuencias que acarrearán. La primera es la vergüenza provocada por un deshonor público que castiga una acción reprochable (vv. 134-145); la segunda afecta a quien malgasta sus haberes sin obtener beneficio y, sobre todo, a quien habla inadecuadamente (ditz greus per erguelh / a present, don recuell / blasme e doshonor) atrayendo sobre sí la desgracia y el deshonor, y es un tipo de vergüenza que sufren mayoritariamente las "ricas gens / per qu'es pus dechazens / ades entre ls melhors" y, por tanto, debe interesar de modo especial al destinatario de la carta, si éste fuese Alfonso X (vv. 146-165). La tercera es más fácilmente disculpable, pues la sufre quien no alcanza lo que se propone a pesar del esfuerzo invertido para lograr la finalidad deseada (vv. 166-173). Las otras tres restantes son menos peligrosas ya que se refieren a la vergüenza que el sujeto siente al darse cuenta de la villanía de sus intenciones y que, por tanto, no las lleva a cabo (vv. 186-261). Cierra su reflexión concluyendo que cualquier tipo de vergüenza provocará malestar y preocupación a quien la sufre y que quien no procura evitarla "no pot gaire valer" (v. 267), lo que le da pie para un *excursus* personal que lo lleva a recordar a esa persona de calidad que no ha atendido a sus consejos, por lo que ahora está sufriendo la vergüenza, y que, como hemos dicho, podría ser el Vizconde Amalric de Narbona. Al rey le pide nuevamente que lo escuche esta vez, ya que Riquier no pretende con ello más que prestigiar su nombre, para lo que va a darle nuevos consejos: que ame a sus súbditos para obtener el amor recíproco de éstos, que se rodee de hombres fieles y que no preste oídos a las palabras de los malos consejeros:

Et am los seus de cor,
 car gens es de tal for
 que, pus conois amor
 e bon cor de senhor,
 que.l senher es servitz
 et a son vol seguitz
 de que que vuelha far.
 E si cuja forsar
 braus senhers lasas jens,

tornan li lach las dens,
 e ve.us o tot perdut;
 e es assatz saubut,
 car tot pot dechazer.
 Per que.l prec c'ab plazer
 tenha tot jorn sas jens,
 sol qu'el no.n valha mens,
 et aia sels privatz
 que trobara senatz

e que.l devon amar,
 e no.s lais galiar
 a negun fals semblan,
 ni lauzengier truan
 non escoute de re
 car qui lauzengier cre
 non pot leu son pro far,

car tot jorn malmesclar
 vol ab fals o ab ver
 per autrui dechazer
 e per si enantir,
 e fa senhor falhir
 e blasmar mantas velz.
 (vv. 323-353)

para retomar, seguidamente, el tema de la vergüenza que había dejado suspendido versos atrás y que aprovecha para entroncar con una solapada petición de amparo en la corte castellana, que corona con el elogio de Alfonso X, lo que nos permite reforzar la impresión de que éste pudiera haber sido el real destinatario de la epístola.

A juzgar por el tono y el contenido, no sólo de esta última carta, sino del ramillete que hemos estado repasando hasta ahora, cabría preguntarse hasta qué punto estos documentos pueden considerarse piezas del género del *De Regimini Principum*, tal como sugería Segre. Es cierto que contienen algunos consejos de gobierno entre más numerosos consejos de orden moral, destinados, claro está, al fortalecimiento espiritual del monarca, lo que contribuirá a un mejor ejercicio en el poder, pero ¿es eso suficiente para justificar su pertenencia a un género tan arraigado en la literatura medieval?

Un vuelo fugaz sobre la historia del género, desde sus orígenes más remotos en la Antigüedad Clásica u Oriental, donde se recoge el fructífero esquema de preguntas y respuestas entre un anciano maestro y su joven discípulo, hasta los ejemplos romances más conocidos, pone de manifiesto la disparidad de tratados sobre los que se asienta la trayectoria de los espejos de príncipes, en verso unos, en prosa otros, de mayor envergadura política algunos, de carácter más moralizante los demás, pero todos con una finalidad común: la educación del soberano para el recto ejercicio de su labor.

El modelo, que será aprovechado por el rey o por los consejeros que rodean al príncipe en las cortes medievales para la redacción

de sus enseñanzas en manuales de consulta dedicados a su protegido, llega a la Alta Edad Media tiñéndose de la filosofía cristiana dominante, en un momento en el que la cultura pertenecía a la Iglesia que exigirá del poder político la adaptación a las categorías del pensamiento cristiano, de modo que el sustrato doctrinal de estas obras se alimentará de la doctrina política de la patrística en tratados de carácter teórico de lectura aconsejada al soberano⁹. Pero el género del *Speculum principum* propiamente dicho se configura definitivamente cuando esos tratados doctrinales son aplicados de manera específica a la educación del príncipe, acentuando con ello su carácter pedagógico. Como es lógico, estos tratados atenderán preferentemente a la educación moral del heredero, señalándole las virtudes con que debe fortalecer su espíritu y advirtiéndole contra los vicios que amenazarían su estabilidad personal y, por tanto, contribuyendo al buen gobierno de su reino evitando la injusticia. En otras palabras, se pretende que, como hombre, sea honesto, disciplinado y sepa autogobernarse para que, como rey, pueda gobernar correctamente a sus súbditos e imponer el orden y mantener la paz en su reino¹⁰.

⁹ Esta tradición está sólidamente acreditada por autores de diferentes tratados (que, a veces, forman parte de obras más extensas), como por ejemplo San Agustín (*Civitas Dei*); Casiano (*Liber de Principatibus*); San Isidoro (*De principis Honestate y De Reginis*); Jonas d'Orléans (*De Institutione Regia*); Sedulius Scoto (*De Rectoribus Christianus*); Peter Damianus (*De Principis Officiis*); Juan de Salisbury (*Policraticus*); Gérard de Cambrai (*De Principis Instructione*, 1217); Gilbert de Tournai (*Eruditio Regum et Principum*, 1259). Vid. L.K. Born, "The perfect prince: a study in thirteenth and fourteenth century ideals", *Speculum*, 3, 1928, pp. 416-504.

¹⁰ Este tipo de tratados, con su marcada orientación religiosa, acuña una particular teoría sobre la naturaleza del oficio real, que se sustenta en "la inmersión del orden político en una perspectiva sobrenatural que convierte al orden sobrenatural en modelo, imagen o tipo del terrenal, y al oficio de príncipe en un «ministerium» cuyo objetivo fundamental es reproducir ese modelo en su reino". (Son palabras de Bonifacio Palacios Martín, "El mundo de las ideas políticas en los tratados doctrinales españoles: los «espejos de príncipes» (1250-1350)", *Europa en los umbrales de la crisis, 1250-1350. Semana de Estudios Medievales, Estella '94*,

Alcanzamos el siglo XIII y a la memoria de todos acuden los títulos de los regimientos de príncipes más notorios, que se mantendrán como puntos de referencia, aunque con el tiempo vayan modificando su contenido con la inclusión de otras enseñanzas, tales como la estrategia militar, la pericia en la caza y en otros deportes, etc., de modo que el regimiento de príncipes se contaminará con los tratados para la educación del caballero. De entre aquellos títulos destacan, sin duda, los *Enseignements* que el rey Luis IX de Francia redacta para sus hijos, el *Eruditio regum et principum* de Guibert de Tournai y, por encima de todos ellos y solapándolos en cierto modo a lo largo de siglos posteriores, el *De regimine principum* de Egidio Romano, que sigue muy de cerca la obra homónima de su maestro Tomás de Aquino.

La Península Ibérica no fue ajena, como era de suponer, a esta corriente. En la Castilla del s. XIII, y antes de los famosos *Castigos e Documentos para el buen vivir ordenados por el rey don Sancho* de 1293, Fernando III ordena hacia 1237 la redacción del *Libro de los doze sabios* para la educación de sus hijos, en especial de Alfonso. Con esta obra, se completa la introducción de la tradición de la literatura gnómica oriental¹¹ en los espejos de príncipes, si bien, por el tono moral de la misma, no está lejos de los *Enseignements* de San Luis, de clara tradición altomedieval. Entre 1256 y 1265, el rey Alfonso X redacta las *Siete*

Gobierno de Navarra, Pamplona, 1995, pp. 463-483, p. 464). Esta idea fundamental es la que se pretende sembrar en la conciencia del joven príncipe, que se sentará en uno de los tronos de las monarquías absolutistas, centralizadoras que, después del período feudal, regirán los designios de Occidente.

¹¹ El *Libro de los doze sabios* consta de sesenta y cinco capítulos dedicados a explicar mediante proverbios las obligaciones, deberes y virtudes que debe tener el rey, bajo la ficción -tan característica de la literatura oriental- de la intervención de cada uno de los sabios después de la introducción por parte del autor de un determinado vicio o virtud; paulatinamente, la intervención de los sabios se reduce y va dejando más espacio a las reflexiones del propio autor, que recuerda el papel de Aristóteles aconsejando a Alejandro Magno en una de las obras que dará lugar a la corriente oriental del adoctrinamiento de príncipes, el *Secretum secretorum* que, a través de la traducción de Felipe de Trípoli, se extenderá por toda Europa.

Partidas y, como mencionábamos arriba, la segunda de ellas contiene un auténtico espejo de príncipes desde el que se pretende reenfocar, desde la ley, el papel del monarca¹².

En efecto, la Partida Segunda “habla de los emperadores & de los reyes: & de los otros grandes Señores de la tierra”, y recorriendo sus “Títulos” podemos ir identificando conocidas muestras del género que tratamos, empezando por el *Policraticus* de Juan de Salisbury¹³. De él extrae la idea de que el rey es nombrado por Dios y toma prestada la metáfora del cuerpo humano para representar la clase política, siendo el rey la cabeza, lo que le otorga el derecho de regir al resto de la comunidad; en la *Partida II*, título 2º, ley quinta¹⁴ se lee:

Vicarios de dios son los Reyes cada uno en su reyno puestos sobre las ge[n]tes p[ar]a ma[n]tener en iustiçia & en verdad q[ua]nto e[n] lo te[n]poral bie[n] assi como el emp[er]ador en su inp[er]io. (...) E naturalmente q[ue] dixieron los sabios q[u]el Rey es cabeça del reyno. Ca assi como dela cabeça nasçen los sentidos por q[ue] se ma[n]dan todos los mie[n]bros del cuerpo bien assi como el mandamiento q[ue] nasçe del Rey que es señor & cabeça de todos los del reyno q[ue] se deve[n] mandar & guiar & aver un acuerdo con el para obedesçerle: & anparar: & guardar: & endereçar el reyno: Onde el es alma & cabeça de los miembros.

¹² Incluso en el *Setenario* la intención didáctica prima sobre la legislativa. Contiene consejos de orden teológico y moral para aprovechamiento de Fernando III, sus sucesores y demás miembros de la corte, y sus leyes fueron redactadas con la finalidad de contribuir al buen gobierno del rey para con sus súbditos.

¹³ Aunque la influencia pudo haberle llegado, no directamente sino a través de la obra de Vicente de Beauvais, que lo absorbe y lo difunde a través de sus propias obras, llenando la corte francesa de Luis IX de las teorías del sajón.

¹⁴ Hemos utilizado la edición facsímil de *Las Siete Partidas* editada por Lex Nova, Valladolid, 1988 (2 vols.), con estudio introductorio de G. Martínez Díez.

Dejando establecido de esta manera qué significa ser rey, pasa seguidamente a detallar las características que deben adornar a un buen soberano, empezando por el amor, servicio y temor a Dios “segua[n]d ma[n]da la fe catholica (...) ca si destas maneras nole consçiere no sabra conoscer asi mismo ni el nonbre que ha ni el lugar que tiene para fazer iustiçia & derecho”. Vienen después consejos sobre su comportamiento en el hablar, en el vestir, el comer, sus conocimientos, etc., advertencias contra malos consejeros, consejos para administrar justicia correctamente, de cómo amar a sus súbditos para asegurarse su amor y un sinfín de recomendaciones útiles que alcanzan también a la mujer que debe escoger para reina o las nodrizas que debe elegir para la mejor crianza de los infantes.

Así, a lo largo de ocho *títulos* dedicados a las cuestiones que acabo de exponer, codifica el monarca castellano un auténtico “espejo de príncipes”, si bien, como el *Policraticus*, va dirigido a un rey en ejercicio más que al futuro heredero de la corona, aunque la materia y la finalidad sean las mismas. Para su elaboración acude a numerosas autoridades con las que corrobora la eficacia de sus palabras; además del *Policraticus*, que parece estar subyacente, cita explícitamente a “los sabios antiguos: & señaladamente aristotiles enel libro q[ue]llama politica”, a “Seneca el filosofo”, el “rey Salamon”, “el rey David”, “Boecio”, y en alguna ocasión se lee “E porende dixo aristotiles a alixa[n]dre”, lo que nos hace pensar en la larga carta cuajada de consejos políticos y morales que supuestamente Aristóteles escribió a Alejandro Magno cuando éste iniciaba la conquista de Persia.

Si Alfonso X conocía (y propone para su puesta en práctica) éstos y, sin duda, otros tratados desde los que se desea ayudar al soberano en sus tareas de gobierno, me parece lícito esperar un intercambio de opiniones con el que se pretende su consejero, a través de una correspondencia clasificada dentro de un género que el castellano demuestra conocer tan bien. Sin embargo, y aunque los eslabones de la larga cadena del género del *speculum principum* son más numerosos que los aquí citados, creo que con lo expuesto es suficiente para entender que se trata de obras específicas, de mayor densidad y alcance que los “conseils naïfs” con que Anglade rotula los consejos de Riquier.

Así las cosas y recordando, por otra parte, que Robert de Blois

escribe hacia 1260 un *ensenhamen* destinado al joven príncipe, pero reenfocado hacia los consejos de gobierno, en el que aduce conocidos ejemplos entre los cuales figura el de Alejandro Magno, podemos plantearnos si, más que ejemplares del género del *De regimine principis*, estas cartas no estarían más próximas al género del *ensenhamen* (tal como sugiere Anglade para algunas de ellas), y, más precisamente, si no deberían de quedarse entre los *insegnamenti epistolari* entre los que Segre cataloga en general todas las epístolas de Riquier páginas atrás (y las cartas II, VIII y IX, concretamente como "*ensenhamens per signori*", p. 98).

En un minucioso estudio sobre el tema¹⁵, Monson acaba definiendo el *ensenhamen* como "un poème courtois qui enseigne, qui est didactique au plein sens du terme" (p. 112) y que se distingue de los demás géneros didácticos "par le caractère foncièrement courtois de leur didactisme" (p. 171), lo que, en principio, excluiría las cartas examinadas, ya que, aunque su peso didáctico fuese superior al que realmente soportan, decididamente no "tournent autour de la question de l'amour" (p. 171) como exige Monson para su inclusión bajo la rúbrica de *ensenhamen* (aunque tal vez en su afán de delimitar el género con respecto a otros, Monson haya sido un poco estricto limitando a nueve los auténticos *ensenhamens* (p. 167). Las cartas de Riquier ni siquiera cabrían dentro del capítulo de las "épîtres didactiques", entre las que incluye tan sólo dos de ellas, que no coinciden con ninguna de las examinadas aquí.

Por tanto, parece que, si se ha exagerado al catalogarlas dentro de los *regimientos de príncipes*, el considerarlas *ensenhamens* (aunque sea *per signori*) sería igualmente impropio. Según Monson, se trata tan sólo de "exercices de virtuosité destinés à montrer que le poète est *doctor de trobar*, donc, digne d'une récompense" (p. 127). Si las observamos de nuevo, constatamos que lo verdaderamente común a estas (y a otras) cartas de Riquier, independientemente del destinatario al que

¹⁵ Don Alfred Monson, *Les "ensenhamens" occitans. Essai de définition et de délimitation du genre*, Klincksieck, Paris, 1981.

vayan dirigidas, es el recurso a la adulación para solicitar posteriormente un favor (la "récompense"). En mi opinión, no son más que cartas laudatorias proyectadas hacia los puntos sensibles del destinatario para obtener su gracia, que tocan temas gratos al lector como un mecanismo más para obtener su buena predisposición ante la demanda del remitente.

En primer lugar, su estructura responde perfectamente a la *dispositio* que la retórica aconsejaba desde el *ars dictaminis* (*salutatio, captatio benevolentiae, narratio, petitio y conclusio*). En segundo, van dirigidas a una persona particular (Aimeric, Alfonso X), no a un personaje tipo (la dama, el caballero, el juglar) como un *ensenhamen*. Al destinatario, Guiraut le escribe para solicitarle un favor concreto y, a fin de garantizar su obtención, prepara el terreno. En la carta *Al pus noble, al pus valen* (II), pide a Aimeric una recomendación ante Alfonso X, a cuya corte le gustaría venir, y para ello no duda en alabar el comportamiento de Aimeric (tratándolo como la "pus nobla persona del linhatje de Narbona") y la grandeza de la corte castellana; la VIII es un claro ejemplo de auténtica carta adulatoria en la que, a través de supuestos consejos, no hace sino resaltar las cualidades del joven Aimeric, para rogarle al final que no se olvide de su protegido, el trovador. La carta n^o IX, la más "propia" regimiento de príncipes, hace un repaso de los vicios de los que no sólo el rey está exento, sino que es él mismo quien los castiga desde las *Partidas*, y todo para recomendarle que ponga atención al elegir su compañía y concluir que, de elegirlo a él, a Guiraut, el rey nunca se arrepentiría. En fin, la última de las cartas analizadas, *Si m fos saber grazitz*, es la que despliega ante el rey la larga exposición sobre las clases de vergüenza, aprovechando igualmente una cuestión que el monarca rechaza desde las *Partidas*, para demostrarle que hay quien no siente escrúpulos para conseguir cualquier tipo de favor, mientras él, por no cometer acciones vergonzosas, ha pasado, injustamente, a un segundo plano en la estima del monarca. El hecho de que en estas cartas dirigidas a Alfonso X, al elogio personal añada temas, no sólo bien conocidos por el destinatario, sino tratados, observados desde un código del que Alfonso estaba especialmente orgulloso, lejos de ser casual, debe responder al deseo de agradar y de poner de manifiesto su completo acuerdo con él en tales cuestiones.

La tácita alusión a este código a lo largo de la mayor parte de

unas cartas que se disfrazan de *ensenhamen* para ofrecer unos consejos -innecesarios, dada su correcta actuación como rey-, debe tener otra intención que la de enseñar lo que ya es archiconocido, y ésta no es otra que la de agradar, la de situarse en la misma orilla que el destinatario, para hacerse percibir “per sieu ab entresenha / de plazer e de grat” (VII, 564-5).

Me parece, pues, que se ha exagerado al catalogarlas dentro del capítulo de “I trattati *De Regimine Principum*” (su lectura, desde esta perspectiva, resulta decepcionante) y que incluirlas aquí rebaja inmerecidamente la envergadura de un género que, como vimos, tiene hondas raíces ancladas en la más profunda Edad Media, por mucho que la tradición del *Secretum Secretorum* tenga formato de carta. Creo que ni la heterogeneidad del género del regimiento de príncipes, ni la falta de una “homogénéité parfaite” entre los *ensenhamens*, permiten la inclusión en alguno de ellos de cartas que han sido escritas por quien sabe menos a quien sabe más, como parece ser el caso.

Elvira Fidalgo

Universidad de Santiago de Compostela

UNA NUEVA APROXIMACION AL LIBRO DE LOS CIEN CAPITULOS¹

La historia editorial de la literatura sapiencial castellana está signada por la labor de dos ilustres medievalistas: Hermann Knust para los últimos decenios del siglo pasado y Agapito Rey para lo que va de este siglo. A ambos se les debe la mayor parte de las colecciones sapienciales impresas modernamente. Tras sus pasos hay que sumar a Walter Mettmann y a Lloyd A. Kasten. A todos ellos los debemos considerar como los fundadores de los estudios sobre literatura sapiencial castellana.

Desde los últimos dos lustros, sin embargo, se ha venido produciendo una renovación no sólo en los estudios sobre literatura sapiencial sino también de su reconsideración en la formación de la prosa castellana. Valga como ejemplo el extenso espacio que se les ha otorgado en las historias de la literatura de Carlos Alvar, Gómez Moreno y Gómez Redondo (*La prosa y el teatro en la Edad Media*, 1991) o en la que este último publicó recientemente (*Historia de la prosa medieval castellana*, 1998). Marta Haro Cortés es una de las personas que más a hecho para que este cambio fuera posible. Al tema le ha dedicado dos espléndidas monografías (*Los compendios de castigos del siglo XIII*, 1995 y *La imagen del poder real*, 1996) y una larga lista de artículos. La edición que nos ofrece ahora es un nuevo eslabón en esa reconsideración crítica de la que hablábamos.

¹ MARTA HARO CORTÉS, *Libro de los cien capítulos (Dichos de sabios en palabras breves e complidas)*, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998 (Medievalia Hispanica, vol. 5).

El *Libro de los cien capítulos* es uno de los pocos textos sapienciales castellanos que escaparon a la aguda pluma de Hermann Knust. Su tratamiento y edición quedó a cargo exclusivamente de Agapito Rey (1960), y, si bien desde un comienzo se advirtió el valor lingüístico y literario de esta obra, el riguroso examen que Antonio Alatorre llevó de la edición (*NRFH*, 14 (1960), pp. 355-362) reveló dudas no sólo en cuanto a la integridad del texto establecido sino también sobre la buena lectura de los códices. La de Agapito Rey es, pues, una edición que debe utilizarse con sumo cuidado. De manera tal, que este nuevo intento editorial del *Libro de los cien capítulos* viene a salvarnos de tan grave escollo.

El estudio introductorio de la edición de Marta Haro dedica un generoso espacio a la consideración de aspectos literarios del *Libro de los cien capítulos*. Señala a esta compilación como una de las obras escritas en castellano, luego de la aclimatación de la tradición sapiencial árabe en Castilla. Por sus rasgos formales ubica a la obra dentro de las colecciones de sentencias; por los de contenido, dentro de los compendios de castigos; desde el punto de vista de su recepción, dentro de la línea de los *specula principum*.

Es interesante el estudio que realiza de la estructura de las sentencias de esta obra, máxime al tratarse del primero que se practica sobre este tipo de formulaciones. De acuerdo con su forma, clasifica a las sentencias en unimembres y plurimembres. Cada grupo acepta distintas modalidades. Sin embargo, toda esta diversidad de sentencias halla unidad a través de un marco discursivo que encuadra la materia de la obra.

En cuanto al contenido, señala que se puede distribuir en tres secciones: deberes de rey con Dios, deberes consigo mismo y deberes con su pueblo.

Dos aspectos insoslayables en todo estudio y edición de esta obra son la relación que posee con *Flores de filosofía* y la curiosa tabla de capítulos que duplica la cantidad de los que todos los manuscritos nos han transmitido. Pese a haber cierto acuerdo en la crítica, nada definitivo se ha podido decir al respecto.

En cuanto al primer aspecto, Haro concuerda con Rey (1960) y Mettmann (*"Spruchweisheit und Spruchdichtung in der spanischen und katalanischen Literatur des Mittelalters"*, 1960) en considerar a

Flores de filosofía como base de los *Cien capítulos* y observa que el material de la primera obra se conserva completo en la segunda. Para demostrar este aspecto, elabora una tabla de correspondencias entre las dos obras que permite ver cómo *Flores* fue incluido en *Cien capítulos*. La segunda tabla coteja las correspondencias entre *Flores* en los manuscritos escorialense &.II.8 y Biblioteca de Palacio II/569 con el de la edición que aquí se incluye de *Cien capítulos*. Así, nos señala la editora, cada capítulo se construye sobre la base de *Flores*. Lo importante es, además, que Marta Haro extrae de este cotejo algunas técnicas de elaboración de esta compilación. Señala que los objetivos perseguidos para tales adiciones son dos: la reiteración de ideas y la intensificación del contenido. Otras veces esas adiciones no tienen relación con el material precedente y hasta desvirtúan el mensaje doctrinal del capítulo, reorganizan el material (como ocurre en los capítulos 23, 31, 33, 42) o, en ocasiones, las adiciones relacionan capítulos de temática diversa. Finalmente, halla que algunos pasajes de *Flores* han sido suprimidos.

Nos permitimos aquí sugerir otros posibles objetivos para las adiciones. Uno de los ejemplos aducidos en la página 21 muestra que la adición al pasaje: "Quien bien faze non pierde su gualardon, maguer non pueda gualardonar los omnes en bien fazer" tiende a lograr una mayor cristianización del concepto. Del galardón de Dios se pasa al "bien fazer" y a la merced de Dios hasta llegarse a expresar: "A quien Dios da gracia todos los omnes quieren su amor". O el ejemplo citado en la misma página sobre la nobleza nos parece que intenta redefinir el concepto. Un caso más patente de cristianización es el siguiente pasaje:

Flores de filosofía
(ed. Knust, 1879, p. 20)

La ley es [cimiento] del mundo,
e el rrey es guarda de este [cimiento],
pues toda lauor que non ha [cimiento]
guisado es de se caher, e todo cimiento que
non a guarda mas ayna cahe,

Libro de los cien capítulos
(Cap. I, p. 73)

Ley es cimiento del mundo e rey
es guarda d'aquel cimiento. Toda
lavor que non a cimiento es
guisada de caer e todo cimiento
que non a guarda es guisado de
desfazerse. Rey e ley son dos co-

porende pués el rrey e la ley son dos cosas que han hermandad en vno, porende el rrey ha menester ayuda de la ley, e la ley ha menester esfuerço del rrey. E sabed que con tres cosas se mantiene el rregno: la primera es la ley, e la segunda es el rrey, e la tercera es la justicia, pues la ley es guarda del rrey [e el rrey es guarda de la ley].

sas que an hermandat en uno e el rey a mester ayuda de la ley e la ley a mester esfuerço del rey.

Con tres cosas se mantiene el regno: con rey e con ley e con espada; con la ley se mantiene el rey e el rey es guarda de la ley, la espada es guarda del rey.

Dixo otro sabio: el rey es castillo de la ley, la espada es castillo del rey, e o quieren reyes y van leyes. El rey es senescal de Dios, que tiene su vez e su poder en la tierra; el rey es fiel de Dios en su tierra e so fiel sobre aquel pueblo que l' metio en poder.

En *cien capítulos* se quiere presentar la imagen de un rey cristiano y de ahí que recurra al lenguaje de la tratadística canónica. Por otra parte, creo que no es tan factible decir que se suprimen pasajes, pues no conociendo la copia base que utilizó el redactor de *Cien capítulos*, nos es materialmente imposible saber si dichos pasajes fueron suprimidos o faltaban en la copia de *Flores* utilizada, máxime cuando se trabaja con tanto respeto hacia la obra sapiencial reelaborada y al plantear el trabajo como una *amplificatio*.

En relación a este aspecto, se halla el estudio de la estructura de la obra. En este sentido señala la marca indeleble que ha dejado en la obra la *Partida II* y el carácter de la compilación encaminada a sublimar y potenciar la figura del rey. Esta conclusión repercutirá en varias consideraciones posteriores sobre la obra.

Esta consideración del *Libro de los cien capítulos* influye en el problema de su datación. La ubica en torno al año 1280, es decir, en el último período del reinado de Alfonso X, y en el trasfondo del conflicto por la sucesión del reino. Una última consecuencia de esta relación establecida con el código alfonsí se proyecta sobre el concepto de auto-

ría de la obra: “No parece arriesgado afirmar que debió de ser alguien que conocía bien los textos legales del siglo XIII y cercano al monarca, es decir, perteneciente a su cuerpo de oficiales” (p. 39).

El segundo punto insoslayable del que hablábamos es la tabla de capítulos que encabeza algunos manuscritos y los problemas que ella plantea: el título de la colección y la cantidad cierta de capítulos que conformaron la obra. De los seis manuscritos en los que se conservó esta obra, cuatro la denominan *Libro de los cien capítulos* (D, M, N, C). El manuscrito 6608 de la Biblioteca Nacional titula a la obra: *Libro de los cincuenta capítulos*. Haro coteja la Tabla de capítulos con las rúbricas interiores y llega a la conclusión de que aquella debió de ser un añadido posterior y que la primera parte del sumario debió de confeccionarse siguiendo de cerca las rúbricas internas. De igual forma, descarta que el título *Libro de los cien capítulos* haya sido en algún momento el título de la obra. De los cincuenta capítulos restantes, nota ciertos paralelismos con los *Castigos de Sancho IV*, lo cual le da pie para conjeturar la fecha de elaboración de esta tabla: “si se considera factible que las rúbricas de las últimas cincuenta secciones presentan concomitancias con los *Castigos de Sancho IV*, se puede pensar que el sumario de materias se compuso e insertó con fecha posterior a 1292-1293” (p. 47). En este caso, la hipótesis nos parece arriesgada, pues no tenemos seguridad de que las rúbricas que aparecen en los manuscritos de los *Castigos* sean las escritas en 1292-93, o aún más: que por entonces haya tenido alguna. *Castigos* posee una profusa tradición manuscrita que nos permite acercarnos sólo de manera conjetural a lo que fue la obra de don Sancho.

De todas formas, no dejan de sorprendernos algunos aspectos de dicha tabla. Uno de ellos, los capítulos 56 a 60:

Capitulo lvi de los castigamientos e casamientos de las mugeres e de las fijas

Capitulo lvii de las mugeres

Capitulo lviii de los ciegos e de la castidad

Capitulo lix de los fijos

Capitulo lx de los siervos e de las ancillas

Si exceptuamos el capítulo lviii, los otros cuatro proponen el desarrollo de un pensamiento económico en las tres direcciones en que lo estableció Aristóteles: regimiento de la mujer, de los hijos y de los siervos. En la obra de don Sancho hay también un pensamiento económico, pero en sólo dos de las tres direcciones propuestas por Aristóteles: la mujer y los siervos.

Otros títulos curiosos de esa tabla son el capítulo 74 ("De la justicia e de la injusticia") que reitera el tema del capítulo 3 ("De la justicia e de la desmesura"), el 91 ("del saber e de los sabios") que parece reproducir el N° 20 ("del saber e de su nobleza") y el capítulo 100 ("de las razones diversas que non son metidas en los capítulos") que parece reproducir el título del capítulo 23 y 24 de *Bocados de oro* ("Capítulo de los dichos de muchos sabios" y "Capítulo de los dichos que non sopieron quien los dixo"). Es curioso que un tema, que por lo general se pone a la cabeza de las colecciones, aparezca aquí bajo el N° 95: "Del temor de Dios". Capítulos como el N° 70 ("De los verdaderos e de los mentirosos"), 71 ("De la verdat e de la mentira"), 93 ("De los que aborrecen el mundo"), 96 ("De las maneras del alma"), 98 ("Del consolar a los que lo an menester") acentúan temáticas de origen religioso y tal vez puedan sugerir el ambiente en que esta reelaboración fue planeada.

Un espacio considerable se dedica a la descripción codicológica de los manuscritos completos de la obra (pp. 47 a 61). En dicha sección se da cuenta de seis manuscritos completos (BNM 3378 (N), 6608 (B), 8405 (C), 9216 (A), Bibl. de Santiago de Compostela 318 (D) y Bibl. Menéndez Pelayo 108 (M)). Los fragmentarios, en cambio, han recibido menor atención (Escorial h.III.1 (E) y Bibl. Universitaria de Salamanca 1763 (P)), siendo excluidos de la filiación que se practica al final de esta sección, a pesar de incorporarlos al aparato de variantes que acompaña al texto.

La descripción de testimonios revela un conocimiento directo de los códices, fundamento de toda edición científica. Es tal vez por ello que la editora escusa referencias a otros críticos y editores que han tratado los mismos códices y que precedentemente hicieron su descripción: Paz y Melia ("Biblioteca fundada por el Conde de Haro", 1897), González Llubera (*Proverbios morales*, 1947), Crombach (*Bocados de oro*, 1971), Lawrance ("Nueva luz sobre la biblioteca del Conde de Haro", 1984), Bizzarri ("El texto primitivo de los *Dichos de sabios*", 1991) y en es-

pecial Rey (*Libro de los cien capítulos*, 1960: xvii-xix), que, como editor, les prestó preferente atención. Del mismo modo, no deberían haberse omitido las ediciones que se hicieron de otras obras incluidas en los mismos manuscritos, en especial de la edición de los *Proverbios morales de Sem Tob* de Perry (Madison, 1986) basada en la copia contenida en el manuscrito B N Madrid 9216 y los constantes estudios lingüísticos de que fue objeto esta copia (González I.ubera, "The Text and Language of the *Proverbios morales*", 1940, y Alarcos Llorach, "La lengua de los *Proverbios morales* de Sem Tob", 1951). En nuestro trabajo "El texto primitivo de los *Dichos de sabios*" (1991) realizamos la *Collatio externa* de los códices de esta colección entre los que se encuentran en común con el *Libro de los cien capítulos* los manuscritos de la BN Madrid 6608 y 9216. Establecimos, entonces, una relación entre ambos códices (no ya sólo de sus textos) que las conclusiones de Marta Haro, trabajadas independientemente, una vez más confirman.

Un sólo párrafo se dedica a la aclaración de la filiación de los códices, en el cual sólo se nos ofrecen las conclusiones. La tradición del *Libro de los cien capítulos* se presenta en dos ramas: en una de ellas, ubica a *A* y *B* provenientes de un testimonio común; en la otra, a *D*, *C* y *M*, cuyas lecturas son más fiables que las de *A* y *B*. Dentro de la familia *DCM* se hallan *N* y *P* que pertenecerían a un estrato posterior, con comentarios de los copistas y hasta con alteración del orden del contenido. Se opta por realizar la edición sobre la transcripción de *D* (Ms. 318 de la Biblioteca General de la Universidad de Santiago de Compostela): "Su interés no sólo radica en que se trata de un testimonio inédito, sino principalmente en que es más completo que *C* y *M* y presenta menos innovaciones que *N*; por otra parte sus lecturas son mucho más fiables que las que presentan *A* y *B*" (p. 61).

Y efectivamente, cotejadas las lecturas de la edición de Haro, basada en *D*, con las de la edición de Rey, basada en *A*, se comprueban cuánto mejores son sus lecturas:

Ed. Haro

Los cavalleros son armas del rey, e guarda de su cuerpo, e ayuda del comun, e defensores de la onra e *arrendadores de la vergüença* (XI, p. 97)

La suma de la retorica es conocer de la razon e *saber* los puntos por do ha de vencer (XXI, p. 117)

Sabed que el bien fazer es *condesijo* durable (XXXIV, p. 136)

La mejor alimosna que omne puede fazer es que faga bien a sus *parientes pobres*. E el bien que faze el omne a sus *parientes* es *alteza de si* (XXXV, p. 138)

Ed. Rey

Los caualleros son armas del rey e guarda de su cuerpo e ayuda del comun e defensores de la onra e *arredradores de la vengança* (XII, p. 17)

La suma de la retorica es conosçer de la razon, e *sobre eso* los puntos por o ha de vencer (XXII, p. 30)

Sabed que el bien fazer es *consejo* durable (XXXV, p. 43)

La mejor alimosna que el omne puede fazer es que faga bien, *bien a sus parientes*, e es *alteza de sy* (XXXVI, p. 44)

El manuscrito tomado por Rey parece contener un texto más antiguo, pero lleno de errores que el editor no supo enmendar. La edición que nos presenta Marta Haro nos ofrece un texto más fiable: no sólo en la transcripción de las lecturas, sino también en la naturaleza del texto conservado. A esto debe sumarse, el abundante aparato de notas explicativas que aclaran aspectos ideológicos de esta colección, establecen relaciones con todo tipo de obras de la Edad Media o aclaran aspectos interpretativos.

El *Libro de los cien capítulos* es una de las obras sapienciales que más ha aportado a la ideología monárquica castellana. Lamentablemente, este tipo de tratados no suelen atraer el interés de los estudiosos y menos aún impulsarlos a realizar ediciones en las que se invierten grandes esfuerzos y tiempo considerable de trabajo. La edición de Marta Haro es, en este sentido, un ejemplo a seguir, en la cual se advierte una larga experiencia aquilatada en el estudio de estas colecciones al servicio de presentar un texto depurado y fiable para futuros estudios.

Hugo O. Bizzarri
SECRET

UNA PERSPECTIVA NOVEDOSA PARA EL ESTUDIO DEL *EXEMPLUM*¹

Fruto de la investigación doctoral cumplida en El Colegio de México, este libro de Eloísa Palafox nos propone una perspectiva genuinamente novedosa para el estudio del *exemplum* en la literatura medieval castellana, a partir de la cual se abren posibilidades de ahondar en nuestro conocimiento de la naturaleza, las funciones y las formas del discurso ejemplar.

Es precisamente en el planteo general del problema donde, a mi entender, radica lo más valioso del trabajo. En efecto, mientras muchos estudios suelen empantanarse en la discusión sobre definiciones y taxonomías del *exemplum*, recorriendo un arco de teorizadores que arranca con Welter y llega hasta Bremond y Le Goff y aún continúa, la autora sugiere un enfoque superador al sostener que:

El problema de una definición [...] radicaría [...] en el hecho de que aquello que están tratando de definir de manera exhaustiva no es en realidad un “género” propiamente dicho, y tampoco necesariamente una forma narrativa, sino a un tiempo, y de manera inseparable, una estrategia discursiva y un método de conocimiento. (p. 14)

¹ ELOÍSA PALAFOX, *Las éticas del “exemplum”*. Los “Castigos del rey don Sancho IV”, “El conde Lucanor” y el “Libro de buen amor”. México, UNAM - Instituto de Investigaciones Filológicas, 1998 (Publicaciones de *Medievalia*, 18), 181 pp.

Esa estrategia discursiva (definida como una manera regulada de poner en obra unas posibilidades del discurso) consiste en la utilización analógica de cierta información para defender una idea o un conjunto de ideas y en una reactualización (es decir, una reinserción de un discurso en un dominio de generalización, aplicación o transformación nuevo para él) de enunciados pertenecientes a otros dominios discursivos. Sería precisamente ese carácter de estrategia el que permite estudiar bajo un mismo rubro tipos de discurso tan disímiles como las vidas de santos, los milagros, las leyendas, los castigos, los mitos, los apólogos, los cuentos folklóricos, los *lais*, las fabliellas, las fábulas, los *fabliaux*, las descripciones de bestiarios, etc.

En la indagación de la especificidad del discurso ejemplar Palafox propone una distinción teóricamente interesante entre *ejemplaridad* y *didactismo*. La ejemplaridad sería "el resultado del conjunto de objetivos pedagógicos y de modelos retóricos, literarios e ideológicos que, por medio del texto ejemplar, se busca inculcar en la mente del receptor" (p. 25), mientras que el didactismo aludiría a la intención declarada a la que el texto debe su existencia (rara vez coincidente, según Palafox, con la intención "ejemplar") y tiene que ver con la necesidad de probar que la recepción de la obra didáctica será provechosa para el destinatario: promesa de beneficio que funda, justifica y hace deseable el didactismo. "Pero -concluye Palafox- mientras que el *didactismo* es una condición general para que pueda haber *ejemplaridad* (pues sin intención didáctica no habría *exemplum*), ésta, en cambio, viene a ser algo mucho más específico, que también podría describirse como lo que tiene de particular cada discurso didáctico de tipo *ejemplar*, lo que le da su razón de ser y su propia coherencia" (p. 26).

Estos conceptos sirven de guía al análisis de los tres textos mencionados en el subtítulo del libro, todos pertenecientes a un período (entre 1292 y 1343) en que se fusionarían las tradiciones didácticas oriental y occidental, luego de un siglo de convivencia, y en que el discurso didáctico-ejemplar estaría alcanzando un nivel de aprovechamiento más sofisticado de sus posibilidades ideológicas. Palafox tiene también en cuenta que las tres obras se relacionan con el foco cultural identificado por Germán Orduna como "escuela catedralicia de Toledo" (v. "La élite intelectual de la escuela catedralicia de Toledo y la literatura en la época de Sancho IV", en C. Alvar y J. M. Lucía Megías,

eds., *La literatura en la época de Sancho IV*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1996, pp. 53-62).

La hipótesis que guía el análisis de *Castigos del rey don Sancho IV* es que la obra funcionaría como “una especie de ‘guía de lectura’, destinada a formar en el interlocutor una imagen positiva del propio rey narrador, quien, con el apoyo del discurso ejemplar y del modelo del *espejo* de príncipes, es presentado como prototipo del buen monarca y elevado, de una manera discreta pero insistente, a una dimensión francamente mesiánica” (p. 40). Aduce como prueba fundamental la mención de la toma de Tarifa en la introducción de la obra, en un pasaje que relaciona el logro militar de Sancho con el recuerdo de la Pérdida de España por Rodrigo, el último rey goda. La relevancia ideológica del tándem PÉRDIDA DE ESPAÑA-TARIFA; RODRIGO-SANCHO es innegable y ha sido subrayada por otros críticos (v. ahora Fernando Gómez Redondo, *Historia de la prosa castellana. I. La creación del entramado cortesano*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 913-927). Pero Palafox pretende que toda la obra está escrita “bajo el signo de la toma de Tarifa” (p. 44), tesis que tropieza con el inconveniente de que ese hecho no se vuelve a mencionar en el texto. La autora argumenta que la importancia del evento para Sancho y sus contemporáneos habría hecho innecesario insistir en su mención y que, además, “a lo largo del texto, tanto los consejos del narrador como los *exempla* que los acompañan llevarán indirectamente al lector a recordar, por distintos caminos, esta hazaña guerrera, bajo cuyo signo no sólo se coloca sino que se construye también el texto de don Sancho” (p. 45). Ahora bien, esos “distintos caminos” que la autora analiza en el resto de su estudio resultan tan “indirectos” que terminan asemejándose a un forzamiento del texto, con lo cual muchas observaciones puntuales valiosas se desmerecen al quedar subordinadas a la búsqueda de alusiones a Tarifa y al mesianismo.

En el análisis de *El conde Lucanor*, Palafox propone privilegiar como intencionalidad estratégica del texto (i.e., como su ejemplaridad) la reivindicación política de don Juan Manuel, disminuido en su poder y finalmente vencido por Alfonso XI, y el ajuste de cuentas con sus enemigos (fundamentalmente el rey y sus consejeros y aliados). La autora señala con acierto que la ausencia de menciones de fuentes y el

fundamento del discurso ejemplar en la "voz" de Patronio son estrategias centrales para la construcción de la autoridad del texto -y bien podrían verse como recursos al servicio de la intencionalidad estratégica propuesta por Palafox. Pero otros argumentos no poseen la misma solidez. La tesis de que el texto privilegia el saber por sobre el linaje (el poder) -opción que funcionaría "ocultamente como un instrumento discursivo de 'lucha por el poder'" (p. 66)- no parece considerar el perfecto equilibrio entre estos factores que representa la situación dialógica de Patronio y Lucanor a partir de la cual se organiza todo el texto. La autora cree encontrar indicios de esta estrategia en el hecho de que "los sabios de sus *exemplos* son, en su mayoría, ajenos a la nobleza" (p. 65), mientras que al menos once *exemplos* (I, XI, XIX, XX, XXI, XXIV, XXVII, XXXII, XXXV, L y LI) "tienen como protagonistas a sendos poderosos necios, ignorantes, ineptos e incluso soberbios" (*ibid.*), lo que constituye una generalización excesiva y discutible: no se verifican estos defectos en el rey del enx. I ni en el Saladino del enx. L; no hay tal poderoso en los enx. XIX y XXXV (¿algún problema de errata en las cifras romanas?); tanto los ineptos como los sabios son de sangre real en los enx. XXIV y XXVII. No parece justificada la insistencia en el carácter oculto y secreto de la intencionalidad política del texto, que lleva a interpretar, por ejemplo, que el uso de palabras dulces y "falagueras" se debe "al deseo de evitarse problemas con sus enemigos políticos" (p. 72). Otra vez, observaciones particulares interesantes en el análisis de *exemplos* concretos quedan subordinadas a una tesis discutible, sostenida en un concepto de ejemplaridad cuyo contenido poético termina de hacerse visible en el estudio del *Libro de buen amor*.

Palafox propone como hipótesis central de su lectura que el *Lba* funciona como

demostración multifacética y hasta cierto punto condenatoria de lo que es en sí el saber que se usa con fines ejemplares, sus condiciones de existencia y su calidad de estrategia de manipulación, de la que el receptor difícilmente puede escapar. Es sólo a partir de esta "puesta en cuestión" de los mecanismos inherentes al discurso ejemplar, como puede entenderse el tipo de ejem-

pluridad que se maneja a lo largo del *Libro*. (p. 100)

La propuesta se inscribe dentro de una tendencia crítica a considerar el *Lba* como una exploración de los límites del discurso didáctico o como un texto que exhibe la propia crisis del didactismo -manifestación a su vez de una crisis general y más profunda que en todos los órdenes envuelve a la Castilla del siglo XIV. Palafox ofrece inteligentes comentarios en este sentido. Pero la autora da otra vuelta de tuerca que lleva las cosas a un terreno muy resbaladizo: el *Lba* estaría denunciando, casi sin quererlo, el carácter engañoso y peligroso del propio texto y de todo texto ejemplar, siempre movido por aviesas intenciones hacia su destinatario. Yendo aún más lejos:

lo que vuelve engañoso y “peligroso” este texto es que, en el curso de la demostración de esas “maneras de pecar”, es nada menos que el narrador mismo, protagonista de su relato en primera persona, quien aprovecha el carácter estratégico del discurso ejemplar que sale de su pluma, para tratar de inculcar subrepticamente en el lector desprevenido una actitud favorable hacia el amor mundano. (pp. 102-103)

Siguiendo estas premisas, Palafox termina construyendo lo que podríamos llamar una concepción conspirativa del discurso ejemplar. De la acción “discreta” en *Castigos*, pasando por la acción “oculta y secreta” del *Lucanor*, se llega finalmente a la manipulación ruiciana “subrepticia y solapada” de la voluntad de un receptor inerme ante el poder irresistible del discurso ejemplar. La eficacia del *exemplum* queda explicada en los mismos términos que la propaganda subliminal. Cuando la autora acude al concepto de alienación termina de distorsionar su propia postura teórica: el análisis ideológico del discurso deja de fundarse en un concepto positivo de ideología (de raíz foucaultiana, según reconoce la propia autora) para remitir a un concepto negativo (ideología como falsa conciencia) absolutamente contradictorio.

A pesar de mis discrepancias, quiero destacar la validez de la perspectiva propuesta -aunque la puesta en práctica sea discutible- y

la saludable voluntad de intentar caminos no trillados en el estudio de la ejemplaridad medieval. El libro ofrece valiosos aportes conceptuales e interpretativos puntuales que serán de provecho para todos los interesados en esta problemática.

Leonardo Funes

SECRET

A PROPÓSITO DE LA EDICIÓN DE NOEL FALLOWS DE LA *DOCTRINA DEL ARTE DE LA CAUALLERÍA* DE JUAN QUIJADA DE REAYO*

El texto que aquí se publica, aunque muy importante, es casi desconocido por no haber sido reimpresso desde su primera edición de mediados del siglo XVI: vuelca esencialmente la propia experiencia de un guerrero y constituye el "primer manual escrito en castellano que describe detalladamente las prácticas y técnicas idóneas para la supervivencia en el mundo hostil del campo de batalla y en el mundo, a veces antideportivo, de las lizas" (p.1). Inicialmente Noel Fallows, su editor, lamenta la poca atención que se ha prestado a los tratados de caballería en España, pese a que "una plétora de manuales militares de índole teórica existían al lado de sus parientes ficticios, las novelas de caballerías" (p. vii). Recuerda, entre aquéllos, los primeros del siglo XIII, especialmente el *Llibre de l'Orde de Cavalleria* de Ramón Llull; de épocas siguientes -además de las varias obras conocidas que el Infante don Juan Manuel dedicó al tema-, *L'Arbre des batailles* que hacia 1387 escribiera Honoré Bouvet y el *Especjo de verdadera nobleza* y el *Tratado de las armas* de Diego de Valera, de mediados del XV. Pero el tratado más extenso sobre el tema, en ese siglo, es el *Doctrinal de los caualleros* de

* NOEL FALLOWS, *Un texto inédito sobre la caballería del Renacimiento español. "Doctrina del arte de la cauallería" de Juan Quijada de Reayo.* (Hispanic Studies. Textual Research and Criticism, vol. 14). Liverpool, Liverpool University Press, 1996, viii + 102 pp.

Alfonso de Cartagena, que procede de las *Partidas* de Alfonso X e incluye la transcripción completa del *Libro de la Orden de la Banda de Castilla* de Alfonso Onceno. Sin embargo, ninguno de ellos atiende al aspecto práctico de la experiencia caballeresca, por lo que, es en la *Doctrina del arte de la cavallería* donde por primera vez se explican los mejores procedimientos para el buen manejo de la espada y la lanza.

La obra -impresa en Medina del Campo por Pedro de Castro en 1548- está dedicada a don Beltrán de la Cueva, tercer duque de Alburquerque, y claramente se expresa la intención: "a fin de dar consejo a vn hijo suyo, como más viejo en las guardas de los reyes passados, de gloriosa memoria" (p. 35). Si bien abundan los datos de este personaje, no ocurre lo mismo con el autor, del que sólo se tienen las pocas noticias que algunas crónicas del tiempo y su misma obra brindan: el tratado fue "ordenado por Juan Quixada de Reayo, vezino de la villa de Olmedo, hombre de armas de la capitania del muy Illustrísimo Señor el Duque de Alburquerque" (p. 35). Se sabe que fue participante activo y espectador de numerosas justas, de modo que el texto que comentamos se hace eco muchas veces de situaciones reales; por ejemplo, en 1549; Quijada de Reayo intervino en las famosas justas celebradas en Binche. Fallows tiene en cuenta las referencias a este personaje según la versión dada por Santa Cruz en su *Crónica del Emperador Carlos V* y también la incluida por Jerónimo Cabanillas, en su *Relación muy verdadera de las grandes fiestas que la serenísima Reina doña María ha hecho al Príncipe nuestro señor en Flandes, en un lugar que se dice Vince, desde XXII de agosto hasta el postrero día del mes* (Medina del Campo, Juan Rodríguez, 1549).

Por nuestra parte, podemos agregar la descripción hecha por Calvete de Estrella como cronista especial y testigo directo de todo lo referente a los festejos y homenajes ofrecidos a Felipe durante su visita por los reinos de su padre, que reflejó detalladamente en su obra, de la cual transcribimos la portada: EL FELICISSIMO / VIAIE D'EL MVY ALTO Y MVY / Poderoso Principe Don Phelippe, Hijo d'el Empera / dor Don Carlos Quinto Maximo, desde España à / sus tierras de la baxa Alemaña: con la descrip / cion de todos los Estados de Braban / te y Flandes. Escrito en qua / tro libros, / por Iuan Christoual Calue / te / de / Estrella. [armas imperiales] Con Gracia y Priuilegio de la Im-

perial Majestad, / para todos sus Reynos, Estados y Seño / rios, por quinze Años. / En Anuers, en casa de Martín Nucio. / Año de / M. D. L II. (Las citas remiten al ejemplar de Madrid, Biblioteca Nacional, R. 6466, Libro III, a partir del fol. 182; v. también nuestro: "Sobre *El Felicísimo Viaje* de Calvete de Estrella: una Poética de las *entradas* reales. Ficción y realidad", en *Anuario de Letras. Homenaje a Rafael Lapesa*. XXXV. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, 461-487). En la sección dedicada a las "Fiestas de Bins, hechas por la Sereníssima Reyna María de Vngría", cuando se describe el "Torneo a pie", se cuenta que se realizó en el día de San Bartolomé, cuando celebrado el Oficio Divino, se colocaron todos ante las ventanas de los corredores para mirar el espectáculo y "no tardo mucho a entrar el valeroso Principe de Piamonte" "con vna quadrilla de nueue escogidos Caualleros luzidamente armados, el Conde de Mansfelt, el Conde de Meghen, Phelippe de Santa Aldigunde, Ymberto de Peleux, Flores de Montmoransi, Pedro de Valdrey, don Iuan de Acuña, *Iuan Quixada* y Gaspar de Robles" f. 186 [v]. Es interesante la descripción que, en el mismo lugar, hace el cronista de la vestimenta de todos: "Entraron vestidos de terciopelo negro, de dos en dos, con pifaros y atambores, acompañados de diez y siete padrinos que yuan delante d'ellos; fueron luego a tocar en la pluma de Madamisela de Sierstein y llegando a los padrones donde estauan señaladas las armas d'el torneo, tocaron y señalaron todos querer combatir de pica y espada, saluo Gaspar de Robles, que toco y señalo todas las armas que estauan en los escudos, queriendo combatir de todas ellas; passando adelante declararon sus nombres a los juezes y dieron muy en orden buelta por el campo; acabando de dar la buelta y hecho el acatamiento deuido se recogieron todos a la parte por donde entrauan los hauentureros (*sic*). Y luego el Principe de Piamonte entro el primero a combatir en el campo, y combatio de pica y espada con mucha destreza y esfuerço; lo mismo hizo el Conde de Mansfelt y los de aquella cuadrilla. *Iuan Quixada* se señalo en el combatir d'el espada". Terminado el torneo, "ya era mas de la media noche quando, estando en silencio, començo vn Rey de armas a llamar por su nombre vno a vno a los Caualleros a quien se auia de dar el precio, el qual recibia vna dama de mano d'el Duque de Alua, que auia sido luez d'el torneo, y daualo al Cauallero que era llamado, y el Cauallero, con toda cortesia y acatamiento, hazia seruicio d'el precio a

la dama que quería. Del torneo fue dado a *Juan Quixada* el precio de la espada y a Mos. de Marck fue dado el de la pica, y a Gaspar de Robles el de la lança arrojadiza" (f. 188 v, los subrayados son nuestros). Y sigue la nómina de los premiados; sobre el particular, comenta Fallows -según las fuentes por él citadas- que el premio concedido a Quixada fue uno de los "más codiciados en una época en la que, en un sentido pragmático, el arte de la esgrima constituía el eje y fundamento del combate cuerpo a cuerpo y cuando en un sentido simbólico la espada, por su parecido con la Cruz Sagrada, fue el emblema por excelencia de la misión espiritual del caballero de ensanchar los reinos de la Cristiandad" (p. 11). Ramón Llull en su *Llibre de l'Orde de Cavalleria*, el infante don Juan Manuel en su *Libro de las Armas*, entre otros, mencionan la semejanza 'espada / cruz'. Al día siguiente, es decir, el 25 de agosto de 1549, hubo torneos más importantes que se enmarcaban en una gran aventura, "de la espada encantada" la que implicaba sucesivos pasos, cada vez más peligrosos. La meta era llegar al "Castillo Tenebroso", que había hecho edificar la reina Doña María, próximo a la corte. Junto a él estaba la "isla Venturosa" donde estaba clavada una espada, la cual, obviamente había que sacar. Así lo relata Calvete de Estrella, a partir del folio 194: Llegan "dos Caualleros vestidos a la Morisca con mucetas de telilla de oro morado sobre las armas y dos morillos en carnes con solos vnos almayzares echados sobre los ombros cogidos por debaxo d'el otro brazo, que les trayan los escudos de armas: el vno se llamaua don Guylan el Cuydador, el otro Angriote de Estranaus (*sic*), el qual auiendo su compañero passado adelante, fue desde el Passo Fortunado lleuado preso a tener compañía a tanto buen Cauallero, como estaua detenido en poder d'el nigromantico Norabroch, y sabido su nombre, era don Diego de Acuña. Don Guylan se dio tanta priessa que llego a verse con el valiente Cauallero d'el Leon, y auiendo con el hecho muy gran batalla, fue el primero que por su gran esfuerço passo la barca, y saltando en tierra entre los obeliscos, fuele preguntado por el Capitan d'ella que dixesse su nombre y sobrenombre, y respondió ser *Juan Quixada* y guiandole a la Peña y informandole por el camino lo que auia de hazer en la prueua d'el espada, llegando a la cumbre de la Peña vio el Padron, y metida por el la rica y venturosa espada y trauando de la empuñadura tiro d'ella, mas no le aprouecho para que arrancarla pudiesse, y hallandose muy confuso d'esto, dixo

al Capitan: De mas valor ha de ser que yo el que esta auentura acabare, cierto para mi no estaua guardada. No tengays en poco, Cauallero, respondio el Capitan, lo *que* aueys hecho, *que* cierto ha grandes tiempos que ninguno aqui ha llegado y no es tan pequeña la gloria que d'esto alcançays, que no lleueys en testimonio de vuestro esfuerço y valor este rico crancelin, que os manda dar la Reyna Fadada, y licencia que os podays boluer libremente como quisierdes por los passos que por vuestra valentia passastes, lo que no es licito a nadie, sino al que llegare adonde vos aueys llegado. Muy alegre con esto el Cauallero tomo el crancelin y decendio de la Peña y despidiendose d'el Capitan, boluio a passar la barca y torno a salir por donde auia entrado, sin que ninguno se lo estoruasse" (f. 195 r, el subrayado es nuestro).

Como se advierte, poquísimos son los datos que Calvete aporta sobre Juan de Quijada. Sin embargo, el hecho de haber sido incluido entre los "nueve esogidos caballeros luzidamente armados", implica un nivel social alto, aunque en la enumeración aparezca en penúltimo lugar, junto a un príncipe y a un conde, y sin título ninguno. Por otra parte, al nombrarlo después de don Juan de Acuña, simplemente como Juan de Quijada debía significar que no tenía permitido el uso del tratamiento *don*, según el honor que conllevaba todavía a mediados del siglo XVI. Sea como fuere, se destaca su valentía y destreza "en el combatir del espada", comportamiento que lo hace merecedor del premio al mejor en esa actividad, de modo que Quijada no sólo fue espectador, sino excelente contendiente en estos juegos deportivos, por lo que estaba en óptimas condiciones para escribir el Tratado que ahora se reimprime.

La obra está constituida por seis capítulos, a los que Fallows agrega cuatro muy útiles Apéndices, con la indicación de sus fuentes: I. "Semblanza de Don Beltrán de la Cueva, Tercer Duque de Alburquerque [Alonso López de Haro, *Nobiliario Genealógico de los Reyes y Títulos de España*"]; II. "Desafío entre Jerónimo de Ansa y Pedro de Torrellas (Diciembre de 1522) [Fray Prudencio de Sandoval, *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*"]; III. "Luis Zapata, *Del Justador* (escrito entre 1582 y 1593) [Luis Zapata, *Miscelánea*"]; IV. "Tratados Militares del Renacimiento Español: 1524-1600 (Libros impresos)".

En el primer capítulo, se declara que si se ha de usar "el ábito militar de la cauallería", habrá necesidad de un "buen cauallo que co-

rra claro" (p. 37); se caracteriza la mejor silla (se enfatiza la excelencia de las mantuanas); se detalla el lugar exacto donde debe ser colocada, la clase y ubicación de los arzones, así como la posición que ha de guardar el jinete: "caualgando, has de caer tan derechamente en la silla, como si estuieses delante del rey en pie" (p. 39). Justamente, la portada de la obra que se reproduce en la Lámina I, ejemplifica esta posición del caballero. Al describir de tal modo la silla de montar, precisa Fallows que "Quijada de Reayo es el primer autor español que da testimonio en forma escrita de la manera precisa en que se cabalga a la estradiota, y describe técnicas que hasta este momento todo caballero español había aprendido tan sólo de palabra" (p.13). En las notas correspondientes, el editor se encarga de aclarar todo el vocabulario específico con un extenso comentario sobre las herrerías de Mantua y Milán y también ejemplifica los distintos modos de montar a caballo, según el *Livro da ensinança de bem cavalgar toda sela que fez El-Rey Dom Eduarte de Portugal e do Algarve e Senhor de Ceuta* [1434] (p. 39). Por otra parte, transcribe los motivos que expone Hernán Chacón, en el *Tratado de la cauallería de la gineta*, para no aceptar el tipo de silla que para Quijada es el mejor. En otra ocasión y con más detalle, Fallows se había ocupado de este tema ("Un debate caballeresco del Renacimiento español: *caballeros estradiotes y caballeros jinetes*", en *Ínsula*, 584-585, agosto-septiembre 1995, pp. 15-17) y allí observaba que: "hasta la publicación de la *Doctrina del arte de la cauallería*, la estradiota había obtenido la aprobación incondicional de los teóricos españoles y se asociaba íntimamente con el hombre de arma español. Pero a pesar de los consejos de Quijada, irónicamente, su tratado se publicó en una nueva etapa en la historia militar de España en que ya no se veían los enfrentamientos cuerpo a cuerpo, más propios de un tiempo pasado. Efectivamente, en las descripciones de batallas que saturan las crónicas del reinado de Carlos V se aprecia, sobre todo, el escaso número de combates cuerpo a cuerpo y la falta de contacto entre los dos campos enemigos. El combate singular, el ideal bélico de todo caballero medieval, había llegado a ser un anacronismo hacia la segunda mitad del siglo XVI. A pesar de que el emperador y sus caballeros a menudo intentaban desafiar abiertamente el nuevo sistema de guerrear y recobrar la gloria del pasado, emprendiendo, por ejemplo, imprudentes cargas de caballería, este tipo de valentía y audacia solía acarrear consecuencias desas-

trosas en el campo de batalla”.

En el capítulo segundo, “De cómo se ha de enseñar el hombre de armas”, Quijada da el consejo más difundido (“vsándolo y porfiándolo se alcançan las cosas -como dizen, ‘vso haze maestro’- y tomando buen padrino que lo sepa hazer y amostrar”), sistema didáctico que, según explica Fallows, era “un lugar común en los tratados teóricos de la caballería” (p. 41) y remite a la *Segunda Partida*, Tít. XXIII, Ley viii, de Alfonso el Sabio, a *Lo Cavaller* de Ponç de Menaguerra y al *Libro de la guerra* de Enrique de Villena (“La natura pocos varones cria fuertes, mas la buena enseñaça a muchos faze ardidós”, p. 41). Eran imprescindibles los ensayos dos o tres veces por semana, para los que Quijada da una serie de advertencias (movimiento de piernas, ubicación en los estribos, modo de herir al animal para acicatearlo, etc.), en las que prevalece la sensatez: “es el buen conocimiento del cauallero conocer lo que ha menester su cauallo” (p. 42).

Permítasenos una pequeña divergencia con respecto al juicio que Fallows vuelca en la nota 22: “El cambio abrupto de tratamiento de *tú* a *usted* forma parte del estilo tosco de Quijada y he optado por no enmendar las inconsistencias”. Esto ocurre, en este caso, dentro de un párrafo en que el autor pasa de una fría y sistemática teorización (“Conuiene que el hombre de armas sea primero cauallero de la silla y sepa bien menear vn cauallo”, etc.) a una descripción más ágil y vívida del comportamiento que se debe tener (“y luego, desque esto sepas hazer, armado con todas armas, tu vista calada, tome la lança en la mano y póngala en su lugar, y póngase al cabo de la carrera, y segura tu cauallo, y cargando sobre antes vn poco baxa que alta y queriendo partir, apercibe tu cauallo y la persona, y leuantándote sobre los estribos, y harás tres partes la carrera, y saliendo con galope no has de hechar tu lança abaxo”, pp. 42-43). Creo que esta variación en el tratamiento quizá no obedezca a desprolijidad de Quijada, como considera Fallows en la Introducción (“su estilo se caracteriza por ser desmañado y tosco, llega a confundir el tratamiento de *tú* y *usted*, por ejemplo, de manera que hay cambios constantes en el transcurso del texto de una forma a otra, según se le antoja al autor”, p. 12), sino que se trata de un cambio brusco, pero no arbitrario, propio de la oralidad que impregna estos discursos: en la descripción de la acción rápida, fogosa, se produce un

giro y es así cómo las enseñanzas que, en principio, van a un receptor general e impersonalizado, de pronto, por la misma vida de la escena recreada, se dirigen a un tú concreto, que puede ser ya el verdadero destinatario, el hijo del Duque de Albuquerque, a quien se imparten estos consejos concretos. Por otra parte, la prosa del XVI, particularmente la de los libros de caballerías castellanos, abunda en ejemplos en que conviven ambos tratamientos del siguiente tipo ficticio: "Vuestra majestad, vuestra decisión será para tu gloria y la de tus (o 'vuestros', indistintamente) vasallos". Además, este cambio de tratamiento quizá pueda también asociarse al cambio de tiempos verbales, común en la prosa de la época (cf. *Lazarillo*), que muchas veces se da - como en este caso - en afán de actualizar la escena que se describe: se abandonan los pretéritos correctos y se usa el Presente Histórico. Pero creo que, fundamentalmente, es el vaivén entre el destinatario del Tratado, impersonal y desconocido unas veces, que en otras pasa a ser aquel a quien, en concreto, van todos estos consejos, lo que determina en muchas ocasiones el reemplazo del tratamiento.

El capítulo tercero está dedicado a "Cómo se ha de hazer vn arnés" (fundamentalmente con dos partes de hierro y una de acero), para lo que detalla cada uno de sus elementos: grevas, escarpes, quijotes, platas, faldaje, almete, manoplas, etc. Deteniéndose en los arneses encampronados -los reforzados con hierro-, manifiesta reprobarlos porque sabe que su uso ocasionó muchas muertes de personajes que ha conocido.

A la justa en sí, se destina el "capítulo quarto". Aconseja sobre el uso de las lanzas, que deben ser exactamente de la misma longitud "porque si vna es vn dedo más larga que la otra, la que llegare primero romperá, y la otra estará en duda" (p. 50) e insiste en la advertencia de no cerrar los ojos "porque si los çierras (*sic*) no encontrarás ni verás por dónde va tu lança; ni tampoco has de mirar la lança de tu contrario, porque si la miras, pareçerte ha que te la quiere meter por los ojos" (p.51). No siempre la derrota en el encuentro se debe a falta de valor del caballero; a veces, es vencido a causa del cauallo o la carrera, por tropiezos del animal o por carrera desmedida, la lanza puede tomar mala ubicación. Da Quixada cuidadosos consejos para subsanar la pérdida de la lanza; fundamental, por otra parte, es para el justador

elegir un buen padrino que pueda defenderlo ante los jueces. Tanto la lanza 'barreada', 'calada' (con movimientos de arriba hacia abajo y a la inversa), como 'santiguada' (con movimientos hacia derecha e izquierda): "todo esto es malo y feo. El que pudiere justar sin hazer ninguna fealdad destas será buen cauallero del hábito militar". Fallows ejemplifica estas situaciones con varias citas del *Passo Honroso de Suero de Quiñones* de Pero Rodríguez de Lena.

En el capítulo quinto, "que trata de la guerra", da Quixada importantes consejos sobre el uso de las armas y medidas de precaución, así, por ejemplo, cómo deben ser las cabezadas y las riendas de cadena, y cómo hay que manejar la lanza, y cuando ésta ya quede inutilizada, se deberá utilizar el estoque que debe estar "de manera que avnque heches (*sic*) mano, no se te salga la vayna tras él" (p. 54). Recomienda también el uso progresivo de distintas armas a medida que se pierdan, la espada, el martillo, la daga, e incluso le convendrá matar el caballo del enemigo ya que "el contrario a pie y tú a cauallo, en gran señorío le tienes" (p. 55), a lo que suma Fallows ejemplos ilustrativos de la importancia de llevar riendas de cadena en situaciones reales, y demuestra el "uso frenético de las armas en plena guerra", con casos extraídos de diversas crónicas.

En el último capítulo, sexto, Quijada plantea aspectos prácticos, específicamente de la hipología y da las soluciones "para enfrenar cauillos desbocados": frenos de acero, o con trabas, y según las posiciones que adopte el animal, serán los distintos recursos que el buen jinete deberá elegir. Tal es la minucia y el ínfimo detalle de las observaciones que, sin duda, reflejan su particular y reiterada experiencia y habilidad.

En la extensa y documentada Introducción, Fallows da noticia acerca de la procedencia del texto que publica (sobre la única edición de Medina del Campo, 1548, conservada en Madrid en dos ejemplares -Bca. de Palacio y Nacional-) y el criterio de edición. Como en éste prevalece el deseo de ser fiel al original, sólo se incluyen las modificaciones mínimas para facilitar la lectura (que se refieren a mayúsculas, puntuación, unión y separación de palabras). Pese a estos cambios imprescindibles que hacen comprensible este Tratado al lector no especializado, debemos agradecer al doctor Fallows su rigurosa labor filo-

lógica y su coherencia en la fijación del texto, no muy frecuentes en estas tareas.

En síntesis, Liverpool University Press nos brinda la posibilidad de acceder, en una edición impecablemente impresa, a esta normativa para lides caballerescas, que debió ser leída en su tiempo no sólo por los futuros paladines sino también por los creadores de las justas ficticias. Más de cuatro siglos y medio después, muchas situaciones de la literatura caballeresca se nos esclarecen gracias a la *Doctrina* del olvidado Quijada de Reayo y al excelente trabajo de su editor Noel Fallows.

Lilia E. F. de Orduna
CONICET

DOCUMENTOS

NUEVOS FRAGMENTOS CASTELLANOS DEL CÓDICE MEDIEVAL DE *TRISTÁN DE LEONÍS*

El panorama de los manuscritos conservados de la materia artúrica en suelo peninsular se asemeja a un campo de batalla, a uno de esos reales después del enfrentamiento entre dos ejércitos que se describen con todo detalle en las aventuras del rey Arturo, de Lanzarote del Lago, de Galván o del propio Tristán. Un campo de batalla que permite, desde las cenizas de la destrucción, imaginar las glorias del pasado: donde ayer hubo ricas tiendas de terciopelo, hoy sólo pueden apreciarse unos folios sueltos; donde descansaban los caballeros con sus armaduras, hoy sólo se intuyen fragmentos que se habían perdido en las tapas de algún código. Y así, los estandartes, cimeras, escudos y espadas que protagonizaron tantas lides singulares aparecen en esta imagen como los restos ensangrentados de las miniaturas que se esbozan en el horizonte de nuestra vista y de nuestro recuerdo.

Un campo después de la batalla; pero todavía queda espacio para el descubrimiento; aún nuestras bibliotecas pueden sorprendernos con algún testimonio nuevo, como sucede con el reciente hallazgo de cincuenta y nueve fragmentos del código medieval del *Tristán de Leonís* en la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 22.644), que proceden de las tapas de encuadernación del manuscrito 12.915 de la misma biblioteca.

Pero antes de centrarnos en este nuevo testimonio medieval de la difusión de la materia artúrica en suelo peninsular, volvamos la vista a esa imagen desoladora que ofrece siempre el repertorio de los manuscritos conservados de la materia artúrica en España; volvamos los ojos hacia nuestro parcial conocimiento de una época que debió disfrutar del agrado de los lectores, como las miniaturas del códice medieval de *Tristán de Leonís* permite suponer.¹

Un número aproximado de algo más de una docena de testimonios, algunos de ellos limitados a un solo folio, se han conservado de traducciones al castellano, gallego-portugués o catalán de los ciclos de la *Vulgata* (1215-1230) y de la *Post-Vulgata* (1230-1240); una sombra de las numerosas traducciones que debieron difundirse, y no sólo por transmisión escrita, en suelo peninsular (véase esquema).

Las tres primeras partes del ciclo de la *Vulgata* son especialmente pobres en testimonios conservados, aunque su difusión sin duda debió ser mucho más amplia, como diferentes referencias indirectas ponen en evidencia.

a) Del *Lancelot* se conservan cuatro testimonios: dos fragmentos en catalán: [a] dos folios de mediados del siglo XIV de la Biblioteca privada de Francesc Cruzate de Mataró, en donde se explica el encantamiento de Lanzarote, que forma parte de las aventuras del Bosque Perdido, que se narra en el libro III después de contar la aventura por la que Lanzarote yace con la hija del rey Pelés creyendo hacerlo con la

¹ Lejos de nuestra intención queda la de ofrecer también una imagen de los diferentes estudios a que han dado lugar estos testimonios. El lector interesado podrá encontrar diferentes (y esenciales) referencias bibliográficas en las siguientes obras: Carlos Alvar, "El *Tristán en prosa* del ms. 5276 de la Bibliothéque Municipale de Dijon", en Rafael Beltrán (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia, Universitat, 1998, pp. 19-61; Luzdivina Cuesta, "La transmisión textual de *Don Tristán de Leonís*", *RLM*, V (1993), 63-93 y *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de "Tristán"*, León, Universidad, 1994; Paloma Gracia, "El ciclo de la *Post-Vulgata* y sus versiones hispánicas", *Voz y Letra*, VII/1 (1996), 5-15 y "El mito del Graal", en Rafael Beltrán (ed.), *Literatura de caballerías...*, *op.cit.*, pp. 63-75; Harvey Sharrer, *A Critical Bibliography of Hispanic Arthurian Material. I. Texts: The Prose Romance Cycles*, Londres, Grant & Cutler, 1977.

reina Ginebra, de cuya relación nacerá Galaz²; [b] un folio del Archivo Parroquial de Camps, en Mallorca, que contiene el combate entre Lanzarote y Caradoc del libro II³; [c] un fragmento en gallego-portugués fechado en el último tercio del siglo XIV, conservado en el Archivo Histórico Nacional, hoy extraviado y [d] un extenso manuscrito del siglo XVI (355 folios), que copia un original fechado en 1414, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 9611), que, aunque se presenta como una unidad, lo hace teniendo presente que se trata de una parcial versión de su original, ya que, como se indica en el *explicit*: "Aquí se acaba el segundo y tercero libro de don Lançarote de Lago". Por esta razón, comienza el manuscrito con la salida de Lanzarote de la corte del Rey Arturo después de haberse constituido la Tabla Redonda (*Vulgate Version*, III, 429), por lo que falta todo lo relativo a los orígenes del héroe, con la inmediata muerte de su padre, el rey Ban, y de su raptó por la Dama del Lago, que lo educará junto a sus primos Lionel y Boores de Gaunes. En este nuevo proceso de compilación y de reorganización de la materia artúrica, termina el texto con la búsqueda de Tristán, lo que permitiría al compilador introducir a continuación una refundición del *Tristan en prose*, tal y como se indica en el mismo *explicit*: "y á se de començar el libro de don Tristán" (fol. 355v). De esta manera, y si pensamos que la fecha de 1414 se corresponde a la fecha de esta nueva compilación, tenemos que a mediados del siglo XV las dos grandes tradiciones de la Materia de Bretaña, la de Arturo y la de Tristán, se fusionarían en un mismo universo de linajes; del mismo modo que la Materia de Bretaña y la de Troya lo habían hecho en los primeros testimonios historiográficos en España: la *General Estoria* y el *Libro de las generaciones*. La base de la traducción se ha concretado en estos últimos años en un manuscrito del *Lancelot* de la Bibliothèque Nationale de France (Fr. 751), aunque Harvey Sharrer ya indicara que por una serie de rasgos lingüísticos, debió existir una primera traducción

² Ofrece varias divergencias con la *Vulgate Version* editada por H. Oskar Sommer en 1908-1916 (*The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, 8 vols., Washington), tomo V, pp. 149-150.

³ Se corresponde con *Vulgate Version* de Sommer, 1908-1916, IV, pp. 134-137.

al portugués, que sería la base de la traducción al castellano, no necesariamente en 1414, sino con seguridad años antes.

Por último, dos romances: "Nunca fuera caballero de damas tan bien servido" y "Tres hijuelos había el rey", proceden también del *Lañçlot* de la Vulgata, que muestra cómo ciertos episodios se difundieron al margen de la tradición literaria conocida.

b) De la *Quête* se ha conservado una traducción catalana en la Biblioteca Ambrosiana de Milán de 130 folios, que se data el 18 de mayo de 1380, aunque se trata de una copia realizada por un mallorquín y no el original de la traducción: [e] *La Storia del Sant Grasal*. Como en otros casos, se trata de una versión reducida del francés, aunque se mantienen los elementos esenciales del santo Grial, con las diferentes aventuras de la *Demanda* y el final triunfante de Galaz.

c) De la *Morte d' Artur* sólo se ha conservado un fragmento, porque fue incluido en el incunable de 1496 impreso por Diego de Guzmán: *Tragedia ordenada per mossen Gras la qual es part de la gran obra dels actes del famos caualler Lançlot del Lac*.

Por su parte, es bien conocido que no se conserva ningún manuscrito en francés que abarque el ciclo de la *Post-Vulgata* como tal, por lo que no es posible conocer la forma definitiva y concreta del mismo, si realmente la tuvo: sólo restan testimonios de algunas de sus partes, ninguno completo, en ocasiones folios que forman parte de compilaciones de otros ciclos. Algunas secciones no se conservan en la lengua original, sino que deben reconstruirse a partir de las versiones hispánicas: el *Josep Abaramatia*, adaptación portuguesa de la parte relativa a la *Estoire del saint Graal*; el *Baladro del sabio Merlín*, adaptación castellana de la parte relativa a la *Suite du Merlin*; y *A Demanda do santo Graal* y la *Demanda del santo Grial*, adaptaciones portuguesa y castellana de la parte relativa a la *Post-Vulgata Queste y Mort-Artu*. De este modo, los testimonios hispánicos de este ciclo son fundamentales para la reconstrucción del mismo, lo que por otro lado imposibilita la comparación de los materiales conservados con sus probables fuentes francesas para así comprender el grado de modificaciones y de adaptaciones que sufrió o bien en Francia o bien en los diferentes territorios de la Península Ibérica. Al mismo tiempo, aunque en la *Post-Vulgata* el compilador le otorgue una unidad a la obra basada en un nuevo *sen*, en un nuevo mensaje: la defensa de la caballería celestial frente a la exaltación de

la caballería terrenal, encarnada por Lanzarote del Lago, y que es el verdadero protagonista de la *Vulgata*; a pesar de todo ello, es difícil saber hasta qué punto logró materializar su propósito. De este ciclo se han conservado los siguientes testimonios:

a) De la *Estoire del Sant Grial* conservamos un manuscrito portugués copiado por el escribano Manuel Alvarez en el siglo XVI, aunque su modelo debió ser de 1313-1314: [g] *Liuro de Josep Abaramatia intitulado a primeira parte da demanda do Santo Grial* (Lisboa, Torre do Tombo: ms. 643). También se conserva una traducción castellana, que se encuentra actualmente en la Biblioteca Universitaria de Salamanca [h]: entre los folios 252r-282r, se conserva el *Libro de Josep Abarimatia*, que se corresponde con los capítulos xv-l del manuscrito portugués [g]. Sobre el códice completo se volverá más adelante.

b) De *Merlín* y de la *Suite de Merlin* se conserva un primer testimonio en el citado manuscrito de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (fols. 282v-296r) [i] *Estoria de Merlín*, que contiene el nacimiento diabólico del encantador, la defensa de su madre apenas condenada y el dictado al clérigo Blaise de toda la historia de Arturo. También debió existir otra traducción castellana hoy perdida, que comprendía tanto el *Merlín*, la *Suite* como la *Queste* y la *Mort Artu*, y que ha dejado varios impresos que conservan la obra de forma singular:

I) [j] *Baladro del sabio Merlín con sus profecías*, publicado en Burgos por Juan de Burgos en 1498, sólo mantiene en el único ejemplar conservado (Biblioteca Universitaria de Oviedo) la primera parte, la relacionada con el *Merlín*.

II) *La Demanda del Sancto Grial con los maravillosos fechos de Lanzarote y de Galaz su hijo*, que se imprimió en Sevilla, 1500 [no se conserva ningún ejemplar, la de Toledo de 1515 [l], del que sólo se conserva la segunda parte, relacionada con la *Queste* y la *Mort Artu*; y la de Sevilla de 1535 [k], que, en comparación con el *Baladro* [j], se distingue porque carece de prólogos y epílogo, al mismo tiempo que añade unas profecías sobre acontecimientos políticos, el más tardío datado en 1467.

c) De la *Queste* y la *Mort Artu*, además del impreso antes mencionado, conservamos un fragmento (fols. 298v-300v) del manuscrito de la Biblioteca Universitaria de Salamanca [m]; y también un manuscrito en portugués en la Biblioteca Nacional de Austria [n]: *A historia dos cavalleiros da mesa redonda e da demanda do santo Graal*. Se le fecha en los primeros decenios del siglo XV: se trata de una copia de una traducción anterior. También se conserva un fragmento de la *Suite de Merlin* en gallego-portugués [i'], actualmente en la Biblioteca de Catalunya.

Especial atención merece el tan citado manuscrito de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (ms. 1877) que conserva las traducciones castellanas de la *Post-Vulgata*, porque permite comprender cómo el nuevo sentido dado a la Materia de Bretaña en esta compilación concreta ha conseguido sustraer estas aventuras del mundo de la ficción para incorporarlas al del didactismo.

Según el explícit de la obra: "E este libro se acabó Año Domini m^o cccc.lxix" (1469), el copista se indica que fue un tal "Petrus Ortiz clericus" (f. 302r). Un folio antes, se indicaba como el término de la transcripción el año de 1470. En cualquier caso, nos encontramos ante la copia en el último tercio del siglo XV de una serie de textos, entre los que los artúricos de la *Post-Vulgata* constituyen sólo una parte mínima. Detengamos un momento nuestra atención en el contenido del códice, para así acercarnos a su naturaleza. Al final del mismo se copia lo que puede ser considerada una tabla de capítulos, que o bien procede del manuscrito que le sirve de modelo o bien se trata del propósito inicial del compilador:

En este libro son compilados onze tratados. [1] ¶ El primero se llama libro del arra del anima. De como se rrazona el cuerpo con el anima e el anima con el cuerpo. E aun es llamado dialogo. [2] ¶ El segundo de la vida de Sant Macario e de Sergio e Alchino. En como fueron ver su santa vida a una cueva cerca el parayso terrenal. [3] ¶ El terçero de la vida de Berlan e del infante Josafa. [4] ¶ El quarto tratado de las vidas de los sanctos padres. [5] ¶ El quinto es de Frey Johán de Rocaçisa. [6] ¶ El sexto de Josep de Abarimatia, e el qual es llamado del Sancto

Grial, que es la escodilla en que comió Nuestro Señor Jesu Cristo el jueves de la çena con sus discípulos, en la qual escodilla cogió Josep la sangre del nuestro salvador Jesu Cristo. [7] ¶ El VII. tratado es llamado libro de Merlin. [8] ¶ El VIII. el libro de Tungano. [9] ¶ El IX. de los articulos e sancta fe de los cristianos. [10] ¶ El X fabla de Lançarote e del rrey Artus e su mugier.

Incluso se llega a indicar los folios que deberían ocupar hipotéticamente en el volumen:

¶ libro del arra del anjma	i
libro de fueros en los (<i>del</i>) qual se con[tienen] quatro lib.	
¶ libro dela vida de san macario	xxiiij
¶ libro dela vida de berlan τ de iosafa	xxxiiiij
¶ libro dela vida delos santos padres	cliiij
¶ libro de frey juan de rrocaçisa	clxxvij
¶ libro de iosep de abarimatia	cxcí
¶ libro de merlin	ccxxj
¶ tratado delos articulos τ fe delos xanos	ccxxxv
¶ tratado de lançarote	ccxxxvj
¶ libro de tungano	ccxl
¶ sermo domini uocatam est nomen eius ihs	cclxxix
¶ rreglas dela yglesia de leon para rrezar	cclxxxvij

En realidad, será la tabla contenida en el vuelto del folio primero la que indique realmente el contenido de la compilación, que se reduce en verdad a ocho tratados, con la numeración propia del código tal y como hoy lo conservamos:

En este libro hay ocho tratados.

El primero se llama <i>Flox sanctorum</i> , que es el <i>Libro de fueros de leyes</i>	
El segundo, <i>de la Vida de Berlán e del Infante Josafá</i>	XCIII
El tercero, <i>de la Vida de los santos Padres</i>	CCXIII
El quarto, <i>el Libro de frey Juan de Rocacisa</i>	CCXXXVIII
El quinto, <i>de Josep Abarimatia</i>	CCLI
El sexto, <i>de Merlin</i>	CCLXXXII

El séptimo, de los <i>Artículos e Fe de los cristianos</i>	CCXCVI
El octavo, de <i>Lanzarote</i>	CCXCVIII

De este modo, del modelo inicial, siguiendo el desarrollo de la hipótesis, faltan en la compilación final las siguientes obras: *Diálogo del cuerpo y el ánima*, la *Vida de San Macario* y el final del mismo (*Libro de Túngano*, *Sermo domini uocatum est nomen eius ihs* y *Las reglas de la yglesia de leon para rrezar*), quedando incluso el *Lanzarote* incompleto, reduciéndose a los dos primeros capítulos y al inicio del tercero.

Nos encontramos (y aquí radica una de sus grandes novedades) no ante un libro de ficción artúrica copiado a finales del siglo XV, sino ante una compilación doctrinal, siguiendo principio de la unidad del código frente a la del libro, lo que hace que numerosos códigos misceláneos pueden hallarse en la base de obras unitarias, en las que, siguiendo modelos retóricos ajenos a la Antigüedad, se constituyen en una fusión de contenido más o menos homogéneo. Este es el caso del código de la Biblioteca de El Escorial (h.I.13), en donde se recogen hagiografías como la vida de Santa Marta, María Magdalena, Catalina... junto a obras caballerescas como *La estoria del rey Guillermo*, *El emperador Otas de Roma*; sin olvidar la historia *De un cavallero Plácidas que fue dcspués cristiano e ovo nombre Eustacio*, cuyo modelo biográfico es el que sigue el Caballero Zifar en su deambular hasta que consigue el reino de Mentón. El código de la Biblioteca Universitaria de Salamanca se mueve en la misma esfera: una compilación en donde la Materia de Bretaña no es admitida como una excepción al contenido, sino más bien como la demostración práctica y ejemplar de lo expuesto en los otros tratados. Ejemplar en grado sumo si tenemos en cuenta que se habla del linaje del rey Arturo, considerado, a tenor de las distintas referencias historiográficas, como uno de los grandes protagonistas del pasado histórico, emparentado con los troyanos.

De la tercera parte, el *Lanzarote*, se han conservado sólo tres episodios: el Rey Arturo descubre los amores de Lanzarote y de Ginebra gracias al odio que por el caballero siente Agravaín, sobrino del rey Arturo y conocido con el sobrenombre de "El Orgulloso"; la prisión de la reina y su condena a morir en la hoguera y su posterior liberación con la muerte del citado sobrino del rey Arturo y de dos de sus hermanos, lo que supone el enfrentamiento entre los linajes de Lanzarote y

Galván, por haber matado aquél a los hermanos de éste. Se trata de un texto que en su transmisión ha quedado mutilado, en donde se explica la enemistad del mejor señor del mundo (el Rey Arturo) y del mejor caballero del mundo (Lanzarote del Lago) no tanto por un caso de deslealtad por parte del vasallo sino por el hecho de que por desamor algunos de los malos consejeros del rey le predispongan contra él. Se produce, por tanto, la articulación del enfrentamiento entre dos linajes, el de Lanzarote y el de Galván, emparentado con el del rey Arturo, que tendrá como consecuencia el enfrentamiento entre Lanzarote y el Rey, el final del universo artúrico. Pero me interesa resaltar cómo en el relato del manuscrito de la Biblioteca de Salamanca, frente al mismo episodio conservado en la *Demanda del santo Grial* de 1535, se concreta la narración en ciertos motivos que tienen como denominador común el enfrentamiento de linajes: cuando el rey Arturo con su corte se dispone a salir a cazar, la reina Ginebra manda llamar a su enamorado Lanzarote, quien es aconsejado por su primo Boores que no acuda a la cita, porque en la corte el linaje de Agravaín y de Mordret, o sea de Galván, con sus otros hermanos, del linaje del rey Arturo, quiere conseguir su vida porque están celosos ya que Lanzarote ocupaba en la corte y en el corazón del rey la posición que por linaje ellos merecían. Llega Lanzarote a la cámara de la reina, pero bien que “entendió él que Morderec e sus hermanos con muchos (299r) cavalleros le tenían la puerta de la cámara”. De este modo, cuando el caballero y la reina están en el lecho, Agravaín y sus caballeros llegan al aposento y se disponen a tirar la puerta abajo, lo que no consiguen, como tampoco apresar a Lanzarote, quien demuestra su valentía enfrentándose a todos ellos. Tanto la reina como Lanzarote concretan el responsable de esta traición:

- ¡Ay!, -dixo ella-, amigo, agora sabrá el rey mi fazienda e la vuestra. Todo esto vos ordió Agravaín.
- Se Dios me ayuda,- dixo él-, yo ordiré la su muerte. (f. 299r)

Lanzarote sale de la corte con todos sus cavalleros, y la reina Ginebra es condenada a morir quemada en la hoguera, lo que debe producirse al día siguiente, pero Lanzarote consigue rescatarla de la prisión encomendada a Agravaín, no sin antes matar a todos los sobri-

nos del rey Arturo que allí se encuentran. En este caso concreto, más interesa la muerte en sí que la descripción pormenorizada de los golpes de las lides singulares:

E Lançarote que venía delante todos dexóse correr Agra-
vaín, ca bien lo conoció por sus armas e feriólo tan fieramente que le non valió arma ninguna e metió la lança por él que pareció el fierro de la otra parte e cayó en tierra muerto, así que Lançarote con los suyos derribaron ende muy grand pieça, ca fue una lit muy brava e muy presto fueron vencidos (f. 300r)

Imagen opuesta es la que ofrece la *Demanda del Santo Grial* de 1535, en donde el enfrentamiento entre Lanzarote y Agravaín se narra en términos semejantes, pero se amplía con la descripción de cada uno de los encuentros entre caballeros pertenecientes a ambos linajes, concretándose la acción en el enfrentamiento entre Gueheriet y Meliadux, a quien mata, y con Héctor, siendo finalmente muerto por Lanzarote que, cuando conoce su identidad, lo lamenta considerablemente:

E quando Estor, que mucho metió mientes en Gariete, vio que fazía tales golpes, dixo para sí:

- ¡Santa María! si este hombre dura mucho, nozer nos ha, e por ende valdría más matarlo si puede ser que no nos fiziesse atán gran daño.

Pero que era uno de los cavalleros de la corte que más amava el linaje del rey Van. Estonce le fue ferir de un gran golpe del espada que le fizo caer en tierra el yelmo de la cabeça. E quando vio a su cabeça desarmada fue todo espantado, e lançarote que andava de los unos a los otros guisando su gente diziéndoles que sufriessen afán, e no conocía a Gariete firióle atán bravamente por cima de la cabeça que le fendió fasta en los dientes e cayó en tierra. Y esto gran daño porque era mucho buen cavallero e que amara sienpre a Lançarote más que a otro cavallero que él nunca viesse. E por este golpe fueron todos los del rey desbaratados. (*Demanda*, 1535, f. 183r).

Lanzarote después de llevar a la reina Ginebra al Castillo de la Alegre Guardia, envía a una doncella como mensajera al rey Arturo, con la intención de poner paz entre ambos linajes; dos son los argumentos que le presenta en esta ocasión y que muestran claramente la supremacía del motivo del linaje como conformador de este universo caballeresco:

- Donzella, vós irés al rey Artús e dezilde de mi parte que me maravillo mucho porque començó esta guerrera contra mí, ca non cuido que le nunca tanto erré que lo así deviese fazer. [1] Si vos él dexier' que lo faze por lo de la Reina e que le fiz tuerto -así como le algunos dizen-, dezilde que me porné contra los mejores tres cavalleros de la su corte que me la non apoñe a derecho esta culpa e onra d'él; e por amor grande que perdí por mal aponimiento dezilde que me porné ende en juicio d'esta muerte si le plogier', [2] e si él ál diz que esta guerra començó por la muerte de sus sobrinos, dezilde que de aquella muerte non soy tan culpado porque él me deviese desamar tan mortalmente, ca ellos mesmos se fueron razón de la su muerte.

Ni su relación con la reina Ginebra ni la muerte de sus sobrinos justifican, siempre dentro del mundo caballeresco ideal que encarna Lanzarote, demostrada su superioridad por su valentía frente a la cobardía de Agravaín (aunque nos encontramos en una rama de la *Post-Vulgata*), el enfrentamiento entre ambos linajes: en el primer caso, Lanzarote se ofrece a luchar contra tres caballeros para defender su inocencia; y en el segundo, los sobrinos son culpables de su propia muerte, no han sido asesinados por traición de ninguna manera. El universo caballeresco se comprende (y adquiere un nuevo sentido) dentro de la intención didáctica de esta peculiar compilación que representa el ms. 1877 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca.

En esta desolada imagen de testimonios conservados, más esbozada que otra cosa, y al margen de los folios manuscritos rescatados del *Amadís de Gaula* (Berkeley: University of California, Bancroft Library: Ms. 115), se han de situar los testimonios del *Tristán* que, como sucedía en las versiones francesas, se va a incorporar a las profusio-

nes artúricas en fechas muy tempranas. Conservamos dos ramas de transmisión diferentes de la leyenda francesa: una que estaría representada por dos folios en gallego-portugués del último tercio del siglo XIV; y la otra tanto por un manuscrito fragmentario de 131 folios conservado en la Biblioteca del Vaticano (*Cuento de Tristán de Leonís*), que se fecha a finales del siglo XIV y principios del XV, y dos fragmentos en catalán (cuatro folios del Archivo de Andorra de la segunda mitad del siglo XIV; y otros cuatro en el Archivo municipal de Cervera de finales de la centuria) y de un folio conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 20.262 n° 19), de finales del siglo XIV, que muestra señales de haber servido de tapa o de guarda de algún libro, y del que procedería la tradición impresa del siglo XVI (muy abundante), que daría lugar a dos creaciones originales: una manuscrita: la *Carta de Iseo y respuesta de Tristán* (Biblioteca Nacional de Madrid: ms. 22.021) y una continuación que imprime Dominico de Robertis en sus talleres sevillanos en 1534 con el título de "Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven su hijo".

En este contexto, los cincuenta y nueve nuevos fragmentos del códice medieval de *Tristán de Leonís* de la Biblioteca Nacional de Madrid, del que desde 1904 conocíamos un folio (el citado ms. 20.262, n° 19), viene a devolver algunas notas de color a la desolada imagen antes indicada⁴. Códice que debió de ser de grandes dimensiones, con abundantes miniaturas que normalmente ocupaban toda una cara, y que muestran una gran relación entre texto e imagen, y así se han conservado un total de 26 miniaturas, con las siguientes descripciones, tal y como se indican en nuestra edición de los fragmentos:

1. ms. 22.644/1: Representa un torneo: en la parte superior -parcialmente mutilado- aparecen tres estrados con las cabezas de doncellas viendo el espectáculo. En

⁴ En estos momentos el profesor Carlos Alvar y yo estamos ultimando la edición crítica de los mismos, relacionándolos con el resto de los testimonios hispánicos y con la tradición francesa. Un primer acercamiento textual, ofreciendo una transcripción paleográfica y una presentación crítica de los mismos, se publicará en nuestro trabajo "Hacia el códice del *Tristán de Leonís*" en el número XI (1999) de la *Revista de Literatura Medieval*.

la parte central, los caballeros que justan con espadas: en el centro un caballo, con su caballero, que según se escribe en su grupa, se trata de Palomedes-, también lleva en el yelmo una inscripción: "palomades". En el suelo aparecen varios caballeros muertos. En tinta roja se ha escrito en la parte superior, dentro de la miniatura: "{de cómo} los quatro rreyes basteçieron vn torneo t de como lo vençio / {el caualler}o delas dos espadas".

2. ms. 22.644/2: Miniatura de grandes dimensiones que representa a dos caballeros (Tristán y Palomades) que justan con espadas a pie en combate singular.
3. ms. 22.644/4: Representa a Iseo (de la que no se ha conservado la cara), sentada en un estrado sobre un cojín rojo, acompañada de su doncella Brangel en el lateral derecho y hablando con dos escuderos en el lateral izquierdo que, según la gramática de los signos, se espantan de lo que se les cuenta: tienen que matar a la doncella. Varias líneas de otro códice se ha superpuesto sobre la imagen. Predomina el rojo, de algunos de los vestidos, y el trazado grueso de los vestidos y las caras, que no han sido coloreados.
4. ms. 22.644/5: Representa a Brangel atada a un árbol, llorando, como muestran las lágrimas que corren por su vestido rojo. Los manzanos se dibujan con todo detalle, incluso con frutos. La doncella lleva un vestido rojo de talla alto, con amplias mangas y cuello de seda. Collar de piedras negras al cuello, y un tocado en la cabeza.
5. ms. 22.644/6a: representa a un caballero jinete (Palomedes), ricamente armado, con lanza en la mano izquierda, y con caballo en posición de corveta, acompañado en el lateral izquierdo por una dueña (Brangel) en un palafreño, parcialmente mutilada, camino del monasterio.

6. ms. 22.644/6b: En el recto, en la parte superior, final del capítulo y debajo una miniatura que representa a un caballero jinete completamente armado (Palomedes), con su lanza en la mano izquierda, y el caballo en posición de trote, unos detalles vegetales en el lateral izquierdo, así como se intuye una torre, con una cabeza en una ventana en el mismo lateral. En rojo, sobre la miniatura: “de como palomades andaua buscando los escuderos / [***] A Brangel en la floresta”.
7. ms. 22.644/ 8: Representa a un caballero de pie (Palomades) armado completamente, junto a una dama (reina Iseo), al lado de unas tiendas tipo oriental. Al fondo, se ha dibujado una fuente. En este caso, la señora tiene las manos a la altura de la cintura, y con ambas señala al caballero con el dedo índice. El caballero tiene puesta su mano en la espada, que lleva enfundada. Como en otras miniaturas, el artista consigue sin una gran riqueza de colores, crear situaciones muy bien desarrolladas, en donde sobresale el movimiento que sabe impregnar a los personajes, así como su capacidad para crear volúmenes y rasgos sólo gracias a un número pequeño de trazos, de líneas negras.
8. ms. 22.644/9a: Representa un combate singular en que Tristán vence al hermano de Palomedes. Sobre el yelmo de Tristán se ha escrito en tinta roja: “tristan”. En tinta roja, se concreta su contenido: “[de cómo] tristan derribo A [***]nes hermano de palomades”.
9. ms. 22.644/9b: Representa un combate bélico: Tristán libera al rey Arturo tal y como se indica en tinta roja en la parte superior: “de como don tristan librau a l rey ar/tur de [mu]lerte”.
10. ms. 22.644/11: Representa a tres caballeros jinetes hablando: quizás se trate del rey Arturo, Tristán y Gal-

ván. En medio de ellos, seguramente se encuentra el rey Arturo, aunque no se le aprecia la corona, al haberse recortado parte de la cabeza. En la parte superior también se ha recortado la probable indicación en tinta roja de cada uno de ellos. Como en otras ocasiones, el dibujo de los caballos y de las figuras no deja de sorprendernos por su calidad, gracias a unas líneas muy sencillas y un uso muy reducido de los colores.

11. ms. 22.644/14: Representa a dos caballeros armados (el rey Arturo en el lateral izquierdo, con una corona sobre el yelmo, y Lanzarote en el derecho), que hablan con la doncella Brangel que está en la puerta de la tienda. Sobre la misma, un escudo, en donde aparece un león, y encima el tema de la miniatura en tinta roja: “de como el rrey artur τ don lançarote venjan Ala tjenda de / tristan τ andauan alderredor della escuchando”.
12. ms. 22.644/17: En el vuelto había una miniatura, que ha sido borrada, de la que sólo se puede intuir un caballero armado de pie.
13. ms. 22.644/18: Representa a un rey (Arturo) hablando con un caballero (Tristán), acompañados de otros dos personajes, también jinetes: el rey Marco y la reina Iseo. En tinta negra se ha escrito: “Tristan” “rrey artus”. Trajes de color rojo y los caballeros vestidos a manera cortesana. Sobre la miniatura, en tinta roja: “de como el rrey artur τ tristan e el {rrey mares} e la reyna yseo yuaⁿ ala {çibd}at de ca{malot}”.
14. ms. 22.644/20a-b-c: Representa al rey Marco que se dirige, con sus caballeros, a la corte del rey Arturo. En tinta roja, en el lateral derecho, se ha escrito: “de como el rrey mares yua ala {corte del} / rrey artus con veynte ca{valleros}”. Sobre la grupa del caballo se ha escrito en tinta negra: “rrey mares”.

15. ms. 22.644/23: Debía tener una miniatura, que se ha perdido completamente, lo que ha vuelto ilegible una de las caras del fragmento.
16. ms. 22.644/24: Representa a un caballero armado jinete (Tristán) que se enfrenta contra los caballeros de Morgana en el Paso de la Fuente. Se aprecian algunos caballeros muertos sobre el puente y otros, en cambio, de pie atacando al caballero. Se ha cortado el lateral superior, por lo que se han mutilado las indicaciones de la miniatura.
17. ms. 22.644/25: Representa al rey Artur que se dirige acompañado de otros dos caballeros jinetes, vestidos a la forma cortesana, al monasterio de dueñas en donde se encuentran Lanzarote y Tristán. Esta miniatura estaba pegada al folio en pergamino que aún se conserva en el códice 12.915. La miniatura, como se aprecia en este códice, debía ser más grande, ya que falta una parte lateral. Sobre la miniatura, en tinta roja: "de como el rrey artur E sus caualleros yuañ / al monesterio donde estaua don lançarote E / don tristan".
18. ms. 22.644/29: Representa a un caballero jinete, completamente armado, con yelmo y bastón de mando en la mano derecha (el Caballero Anciano). Acompañado por una doncella a su lado, de pie, con un collar de tres vueltas al cuello, y en la parte inferior izquierda, un escudero, con un bastón en la mano, y un rico tocado en la cabeza.
19. ms. 22.644/30: Sólo se puede intuir de ella un vestido femenino, habiéndose destruido casi de modo completo. En la parte superior, escrito con tinta roja: "{de cómo el} ançiano [cav]/allero [***] de [***]".
20. ms. 22.644/33: Representa a cuatro caballeros jinetes,

con todas sus armas de guerra. En tinta roja se han escrito sus nombres: "tristan", "palomades", "banjs". El del lateral izquierdo debe ser Galaz, pero el recorte de los márgenes ha debido cortar la indicación de su nombre.

21. ms. 22.644/35a: Representa una cama, en la que se encuentra moribundo Tristán, acompañado de unos personajes, que bien podrían ser la reina Iseo y el propio rey Marco.
22. ms. 22.644/35b: Representa a Tristán en su lecho de muerte, mientras Saigremor le entrega la espada, que empuña el héroe moribundo, acompañado de otros caballeros, uno de ellos rey (el rey Marco), como se aprecia por su corona. Seigremor lleva en su sobreseñal un escudo que representa a un león rampante.
23. ms. 22.644/37: Representa a Lanzarote (en el centro, con una indicación escrita con tinta negra: "Lançarote"), armado y con un pendón, en donde aparece un león rampante, acompañado de un caballero y una dama, que bien pueden ser el rey Marco y la reina Iseo.
24. ms. 22.644/38: Representa a varios caballeros, encabezados por Lanzarote (tal y como se indica en tinta negra: "don lançarote"), a las puertas de la ciudad, que hablan con el rey Marco, coronado (tal y como se indica en el escrito: "rey mares"). Lucha entre varios caballeros en la parte superior.
25. ms. 22.644/39 [1]: Representa el asedio de una ciudad: un caballero cae de una escalera después de haber recibido una herida mortal en el pecho, y otro, con yelmo y armadura en el lateral izquierdo, recibe una herida de lanza en el hombro. En la esquina inferior derecha, un soldado con su saeta, que dispara a los caballeros, también heridos algunos que están sobre los andamios de

la torre. Sobre la miniatura se ha escrito: "cornualla".

26. ms. 22.644/39 [2]: Representa, de modo bastante realístico, la lucha de dos ejércitos, en donde aparecen caballeros y caballos heridos por flechas y escuderos que tienen heridas de espada en las piernas. Algunos nombres de caballeros escritos cerca de ellos: "meljan", "grafete".

A esta relación de miniaturas, habría que añadir la conocida del folio ms. 22.602 (nº 19), de la misma Biblioteca Nacional de Madrid, y que representa a un caballero jinete acompañado de dos damas sobre palafrenes, con ricos tocados y vestidos rojos. En tinta roja, se ha escrito: "de como el cauallero / ançiano se yua con / la dueña τ de como la / donzella se yua en / pos del".

Por otro lado, los fragmentos ofrecen numerosas omisiones por su propia naturaleza, pero sus lecturas permitirán un análisis textual más exhaustivo de la relación entre este testimonio y la edición del *Tristán de Leonís* de 1501, así como poder concretar los modos particulares de intervención de Juan de Burgos que ya habían sido indicados para otras obras⁵. Como una primera aproximación al contenido del libro, ofrecemos una tabla de la relación de los fragmentos identificados con el folio de la edición de 1501 y con la edición que A. Bonilla y San Martín publicó en 1912 del *Libro del esforçado cauallero Tristán de Leonís*:⁶

Ms. 22.644/47: 1501 (fol. 13r/b). Bonilla (caps. XI–XII, pp. 42–44).

⁵ Así lo demostró Harvey Sharrer en "Juan de Burgos: Impresor y refundidor de libros caballerescos", en *El libro antiguo español [1], Actas del primer Coloquio internacional (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986)*, eds. M^a Luisa López-Vidriero y Pedro M. Cátedra, Madrid-Universidad de Salamanca, Biblioteca Nacional, Sociedad Española de Historia del Libro, 1988, pp. 361-369.

⁶ En este caso, se sigue el orden textual, que no coincide con el topográfico de la Biblioteca Nacional de Madrid. Sólo los fragmentos ms. 22.644/50 y ms. 22.644/51 han quedado, por ahora, sin identificación.

- Ms. 22.644/41: 1501 (fols. 14r/b-14v/a). Bonilla (caps. XI-XII, pp. 42-44).
- Ms. 22.644/1: 1501 (fol. 14v/a); Bonilla (cap. XII, pp. 45-46).
- Ms. 22.644/2: 1501 (fol. 27v/b); Bonilla (cap. XXV, pp. 97-98).
- Ms. 22.644/3: 1501 (fol. 28v/a-29r/a); Bonilla (caps. XXV-XXVI, pp. 100-103).
- Ms. 22.644/30bis: 1501 (fol. 29r/b); Bonilla (cap. XXVI, p. 103).
- Ms. 22.644/4: 1501 (fol. 29v/a-b); Bonilla (cap. XXVII, pp. 104-105).
- Ms. 22.644/5: 1501 (fol. 30r/b-30v/a); Bonilla (cap. XXVII, pp. 109-110).
- Ms. 22.644/6a: 1501 (fols. 30v/b-31r/a); Bonilla (cap. XXVIII, pp. 111-113).
- Ms. 22.644/6b: 1501 (fol. 31r/a-b); Bonilla (cap. XXVIII, pp. 111-113).
- Ms. 22.644/8: 1501 (fol. 31r/b-31v/a); Bonilla (cap. XXVIII, p. 113).
- Ms. 22.644/7: 1501 (fol. 31v/a-b-32ra); Bonilla (cap. XXVIII, pp. 113-115).
- Ms. 22.644/40: 1501 (fol. 32v/a-b); Bonilla (cap. XXIX, pp. 117-119).
- Ms. 22.644/46: 1501 (fol. 32v/a-b). Bonilla (cap. XXIX, pp. 117-119).
- Ms. 22.644/49: 1501 (fol. 33r/a). Bonilla (cap. XXIX, pp. 120-121).
- Ms. 22.644/44: 1501 (fols. 34v/b-35r/a). Bonilla (cap. XXX, pp. 123-124).
- Ms. 22.644/25bis: 1501 (fol. 34v/a y 35r/b); Bonilla (cap. XXX, pp. 123-124).
- Ms. 22.644/43: 1501 (fols. 34v/b-35r/a). Bonilla (cap. XXX, pp. 123-124).
- Ms. 22.644/10: 1501 (fol. 52v/b; parte del texto no aparece); Bonilla (cap. XLV, pp. 205-207).
- Ms. 22.644/9a: 1501 (fol. 53r/a-b); Bonilla (cap. XLV, pp. 207-208).
- Ms. 22.644/9b: 1501 (fol. 53r/a-b); Bonilla (cap. XLVI, p. 207-208).

- Ms. 22.644/11: 1501 (fols. 53r/b-53v/a); Bonilla (cap. XLVI, p. 208).
- Ms. 22.644/12a-b: 1501 (fols. 59r/b-59v/a); Bonilla (cap. LIII, pp. 233–234).
- Ms. 22.644/12c: 1501 (fol. 59v/b-60r/a); Bonilla (cap. LIII, pp. 234–236).
- Ms. 22.644/13: 1501 (fols. 63v/b-64r/a); Bonilla (cap. LVIII, pp. 251–253).
- Ms. 22.644/14: 1501 (fol. 64r/a-64v/a); Bonilla (caps. LVIII–LIX, pp. 253–254).
- Ms. 22.644/15: 1501 (fol. 68v/b); Bonilla (cap. LXIV: pp. 271–273).
- Ms. 22.644/16: 1501 (fols. 69r/b-69v/a); Bonilla (cap. LXIV, pp. 273–274).
- Ms. 22.644/17: 1501 (fol. 69v/a-b); Bonilla (cap. LXIV, pp. 274–275).
- Ms. 22.644/18: 1501 (fols. 69v/b-70r/a); Bonilla (cap. LXIV, pp. 275–276).
- Ms. 22.644/19: 1501 (fol. 70r/a-70v/a); Bonilla (cap. LXV, pp. 277–280).
- Ms. 22.644/20: : 1501 (fol. 70v/b-71r/a); Bonilla (cap. LXV, pp. 280–281).
- Ms. 22.644/21a: 1501 (fols. 70v/b-71v/a); Bonilla (caps. LXVI–LXVII, pp. 281–284).
- Ms. 22.644/22b: 1501 (fol. 72r/a); Bonilla (cap. LXVII, pp. 290–291).
- Ms. 22.644/22a: 1501 (fol. 73r); Bonilla (cap. LXVII, pp. 290–291).
- Ms. 22.644/23: 1501 (fol. 73r); Bonilla (cap. LXVII, pp. 291–292).
- Ms. 22.644/21b: 1501 (fols. 71r/b-71v/a); Bonilla (caps. LXVII–LXVIII, pp. 291–292).
- Ms. 22.644/24: 1501 (fols. 73v/b-74r/a); Bonilla (cap. LXVIII, p. 293).
- Ms. 22.644/26: 1501 (fols. 74r/a-74v/a); Bonilla (cap. LXIX, pp. 294–296).
- Ms. 22.644/25: 1501 (fol. 74v/a); Bonilla (cap. LXIX, p. 296).
- Ms. 22.644/27: 1501 (fols. 74v/b-75r/a); Bonilla (cap. LXX, pp.

297–298).

Ms. 22.644/28: 1501 (fol. 75r/a-b); Bonilla (cap. LXX, pp. 298–300).

Ms. 22.644/42: 1501 (fols. 75r/b–75v/b). Bonilla (caps. LXXLX–XI, pp. 300–302).

Ms. 22.644/45: 1501 (fols. 75r/a–75v/a). Bonilla (caps. LXXLX–XI, pp. 300–302).

Ms. 22.644/29: 1501 (fol. 75v/b–76r/a); Bonilla (cap. LXXI, pp. 302–303).

Ms. 22.644/48: 1501 (fols. 79r/b–79v/a). Bonilla (cap. LXXIII, pp. 317–318).

Ms. 20.262/19: 1501 (fol. 79v). Bonilla (cap. LXXIII, pp. 318–319).

Ms. 22.644/30: 1501 (fol. 81r/a–81r/b); Bonilla (cap. LXXIV, pp. 326–327).

Ms. 22.644/31: 1501 (fol. 86r/b–86v/b); Bonilla (cap. LXXVIII, p. 350–351).

Ms. 22.644/32: 1501 (fol. 87r/a–87v-a); Bonilla (caps. LXXVIII–LXXIX, pp. 352–354).

Ms. 22.644/33: 1501 (fol. 88r/a-b); Bonilla (cap. LXXIX, p. 353–357).

Ms. 22.644/34: 1501 (fol. 89r/b–90r/a); Bonilla (cap. LXXXI, pp. 362–366).

Ms. 22.644/35a: 1501 (fol. 90r/a–90v/a); Bonilla (cap. LXXXII, pp. 366–367).

Ms. 22.644/35b: 1501 (fol. 90v/a-b); Bonilla (cap. LXXXII, pp. 367–368).

Ms. 22.644/36: 1501 (fols. 90v/b–92r/a); Bonilla (cap. LXXXIII, pp. 368–370).

Ms. 22.644/37: No aparece en el texto de la edición de 1501.

Ms. 22.644/38: No aparece en el texto de la edición de 1501.

En los fragmentos del códice de *Tristán de Leonís* se narran los torneos iniciales de Irlanda, con las victorias de Palomades y Tristán, el engaño al rey Marco en su noche de bodas, los celos de Iseo la Brunda y su decisión de matar a su doncella Brangel, el rapto de la reina por parte de Palomades, y el enfrentamiento con Saigremor, la aventura de

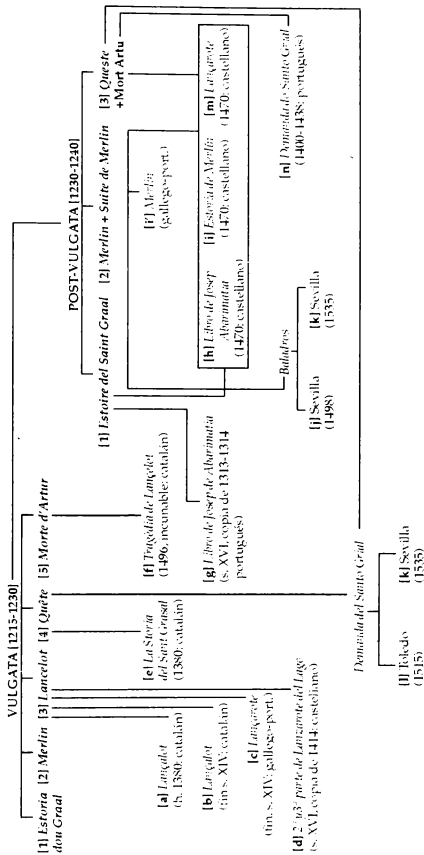
la Doncella del Arte y la liberación del rey Arturo, la huida en secreto de Iseo y de Tristán de Cornualles, el enfrentamiento de Tristán y Palomades en la Gasta Floresta, la llegada del rey Marco a Camalot para pedir justicia al rey Arturo, las paces firmadas entre tío y sobrino, el nombramiento de Tristán como caballero de la Tabia Redonda, así como la muerte de Tristán con la posterior venganza de Lanzarote y el resto de los caballeros artúricos, con la muerte (nunca así documentada) de Andret y de Iseo de las Blancas Manos. Pero más allá del contenido concreto de los fragmentos recuperados del código de *Tristán de Leonís*, interesa ahora resaltar cómo este nuevo testimonio de la difusión de la materia artúrica en suelo peninsular permite recuperar el esplendor de un género, el del "romance" de ficción de la Materia de Bretaña en suelo peninsular, que en otras ocasiones se había relacionado con diversas compilaciones de carácter historiográfico o doctrinal, como el código de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (ms. 1.877) había puesto de manifiesto, o se había limitado a ser una fuente historiográfica, como se aprecia en la *General Estoria* alfonsí o en el *Libro de las generaciones*⁷.

José Manuel Lucía Megías

Seminario de Filología Medieval y Renacentista
Universidad de Alcalá

⁷ Este trabajo ha sido posible gracias a una ayuda Postdoctoral de la Fundación Caja Madrid.

Esquema i. Testimonios hispánicos precedentes de la *Vulgata* y de la *Passio-Vulgata*



RESEÑAS

FERNANDO GÓMEZ REDONDO, *Historia de la prosa medieval castellana. I. La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*. Madrid, Cátedra, 1998, 1220 pp.

Fernando Gómez Redondo nos ofrece aquí la primera parte de una historia de la prosa castellana que cubrirá, según lo planeado, tres volúmenes y llegará hasta finales del siglo XV. Este primer volumen cubre los orígenes de la prosa y su primer desarrollo a lo largo del siglo XIII y culmina con un extenso capítulo sobre don Juan Manuel.

Quien recorra las 1220 páginas de esta historia quedará asombrado no sólo por la amplitud de la materia abarcada, sino también por la profundidad con que se analiza cada texto. El libro presenta concienzudos análisis de obras tan dispares como la *Semejanza del mundo*, la *Escala de Mahoma* o el *Lapidario*, textos a los que, por lo general, no se les dedica más que un par de líneas en las más tradicionales historias de la literatura. Por otra parte, Gómez Redondo innova en el tratamiento de algunas obras, especialmente de aquellas que en su trasiego manuscrito, según han demostrado estudios recientes, presentan un multimorfismo significativo; pensamos en especial en el proyecto historiográfico alfonsí de la *Estoria de España*: se propone en este caso el tratamiento como obras individuales de las distintas formas textuales conservadas o reconstruidas, desde la *Versión primitiva* hasta la *Versión amplificada de 1289*. Y todo ello en pos de asignar un sentido a cada obra y de calibrar su aportación a la evolución de la prosa.

Este libro es fruto de un largo trabajo previo, jalonado por varias publicaciones (recordamos entre ellas las secciones sobre "Histo-

riografía medieval" y "Prosa de ficción" en C. Alvar, A. Gómez Moreno y F. Gómez Redondo, *La prosa y el teatro en la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1991; *La prosa del siglo XIV*, Barcelona, Ediciones Júcar, 1994; y el Prólogo a su antología *Poesía española. 1. Edd Media: Juglaría, clerecía y romancero*, Barcelona, Crítica, 1996), donde ya estaba en germen la idea que sostiene esta obra: encarar una historia interpretativa y no meramente descriptiva.

El texto se abre con una Presentación donde se dan las pautas generales que rigen el armado de esta historia. Allí se plantea esencialmente que se trata más de una historia *de los textos* que de una historia de la literatura ("del tejido lingüístico que se manipula para transmitir unas ideas, bien porque se deseen imponer, bien porque deban satisfacerse unas determinadas expectativas", p. 11). A su vez, Gómez Redondo relativiza la dimensión de la autoría e insiste en la necesidad de atender prioritariamente a los grupos de recepción. La impronta recepcional de su enfoque queda claramente en evidencia en afirmaciones como ésta:

Como en ninguna otra época, la literatura del siglo XIII se caracteriza por su precariedad; un texto se crea para transmitir [...] un contenido necesario; en cuanto desaparece el motivo que ha requerido la construcción de la obra, o bien se produce un cambio en la ideología de ese público, ese producto literario, carente de razón de ser, deja de existir [...]; una obra desaparece porque no ha merecido que se conservara por escrito y porque deja de ser operativa para ese grupo social al que se dirige; en realidad, *no es que se pierda una obra, es el público de la misma el que se pierde.* (p. 57, las cursivas son nuestras)

La filiación de esta perspectiva con la *Estética de la recepción* de la Escuela de Constanza y con su correlato anglosajón (la *Reader-Response Theory*) es evidente y manifiesta. Su discusión excede los límites de esta reseña y queda pendiente para un trabajo de otra envergadura, pues la seriedad del planteo lo merece. Digamos, en principio, que Gómez Redondo es absolutamente coherente, en su trabajo analítico, con esta postura teórica.

Por último, la construcción de su historia de la prosa (y el abordaje mismo de los textos) hace hincapié en el contextualismo histórico.

Esto es visible en la segmentación de las líneas evolutivas que los capítulos proponen, donde los diferentes reinados resultan pautas divisorias fuertes. Tal opción es discutible porque la serie literaria tiene su especificidad, sus propios tiempos, que no siempre coinciden con los de la historia política. Vale, sin embargo, como principio organizador de materia tan amplia, aunque no habría que olvidar su carácter convencional.

Si hay algo especialmente destacable de las muchas virtudes de este libro, tal es el trabajo interpretativo realizado sobre cada texto: nunca se encontrará la mera ristra de títulos o nombres ni la síntesis argumental con finalidad puramente informativa; para cada caso hay una exposición de contenido encaminada a concretar una explicitación de sentidos del texto.

Las pautas generales que dirigen esa labor interpretativa tienen un influjo directo sobre la disposición cronológica de las obras, lo que lleva al autor a postular algunas dataciones de los textos que no se corresponden con la fechación tradicional, o a afirmar una ubicación cronológica rotunda en casos de datación incierta. Es que esta historia es, entre otras cosas, una narración; y como tal, está sujeta a ciertos imperativos de la forma narrativa: pensamos en el principio de causalidad que gobierna el enlace lógico-temporal de las secuencias de esta historia.

Eso explicaría algunas inesperadas ubicaciones de ciertos textos: las traducciones del Tudense y del Toledano en el período pre-alfonsí, donde también se sitúan el *Libro de los fueros de Castilla* y el *Fuero Viejo de Castilla* -cuando la investigación hasta ahora los ubica necesariamente en un período posterior a 1270, y en algún caso, avanzado el siglo XIV-; también pertenecen a mediados del siglo XIV las crónicas de Ferrán Sánchez de Valladolid, aunque pueda postularse que utiliza materiales contemporáneos de los reinados de Alfonso y Sancho. El *Setenario* ilustra precisamente el caso en que interpretación y datación están estrechamente relacionados: Gómez Redondo sostiene decididamente, contra la opinión de Craddock y Georges Martin, una datación muy temprana del texto y de esta opción depende todo el meticuloso edificio interpretativo que construye sobre esta obra. Dado el carácter polémico y la falta de documentación concluyente para optar por una fecha temprana o una tardía, quizás hubiera sido preferible

proponer una lectura que no dependiera tan fuertemente de la ubicación cronológica del texto.

La coherencia global del libro y la solidaridad entre su marco teórico y sus análisis concretos hace que esta historia de los textos prosísticos del siglo XIII termine cumpliendo un objetivo ulterior de su autor, que podría formularse como: la historia de la consolidación del público cortesano. Cada análisis textual participa en la urdimbre de este entramado y toma de allí su razón de ser.

Gómez Redondo da sus razones para no agregar una bibliografía, que en cada caso puede rescatarse de las notas al pie; se echa de menos un índice de nombres y temas, aunque la minucia del índice general permite ubicar los textos y ciertos puntos de interés con bastante facilidad.

En suma, se trata de una obra imprescindible para todo aquel que se interese por la emergencia y primer desarrollo de la escritura en prosa en Castilla. Gómez Redondo pone de manifiesto, una vez más, su inagotable capacidad de trabajo y una gran claridad conceptual para encarar tanto las grandes líneas evolutivas de una cultura como las particulares peripecias de un texto.

Hugo O. Bizzarri
Leonardo Funes
SECRET

GONZALO DE BERCEO, *Milagros de Nuestra Señora*. Edición, prólogo y notas de Fernando Baños. Estudio preliminar de Isabel Uría. Barcelona, Crítica, 1997 (Biblioteca Clásica, 3). lxxix + 426 pp.

Los *Milagros de Nuestra Señora* es, seguramente, uno de los textos que más fortuna editorial han tenido a lo largo de este siglo y en particular en los últimos veinte años (por lo menos diez ediciones de buen nivel datan de 1980 en adelante). Tal vez uno de los móviles de semejante interés haya sido la contribución fundamental de Brian Dutton, quien a través de la publicación de las obras de Gonzalo de Berceo a partir de 1969 no sólo puso al alcance de los especialistas un invaluable instrumento de trabajo sino que llamó la atención sobre una faceta inadvertida hasta entonces de la obra del poeta riojano, a quien desde aquel momento muchos dejaron de calificar de “sencillo”. El descubrimiento de Berceo como poeta complejo y consciente de los alcances de su obra incentivó y reorientó la consideración crítica de los textos de clerecía en general, por lo cual es lógico que la mirada de los estudiosos se volviera una y otra vez hacia los *Milagros*. Michael Gerli, Vicente Beltrán, Juan Manuel Cacho Blecua, Joël Saugnieux, Claudio García Turza, entre otros, se abocaron a la tarea de avanzar por esta senda.

La presente edición sigue la estructuración común en los volúmenes de la Biblioteca Clásica: un Estudio Preliminar (pp. ix-xxvi), Prólogo a cargo del editor (pp. xxvi-lxxix), texto de los *Milagros de Nuestra Señora* (pp. 1-197), Aparato Crítico (pp. 199-293), Notas Complementarias (pp. 295-346); se incluye a continuación un Apéndice con la edición de la fuente latina (pp. 347-387). Cierran el volumen una Bibliografía con un total de 207 entradas (pp. 389-401), el Índice de notas (pp. 403-424) y la Tabla con el índice general (pp. 117-119).

El estudio preliminar de Isabel Uría, “Clerecía y letras vernáculas en el siglo XIII”, ofrece, en su primera sección, una caracterización general del contexto en que se expande la literatura de clerecía. Se destaca la discusión acerca de la influencia del Concilio Lateranense IV sobre el desarrollo y difusión de la literatura en lengua vernácula: si bien no se minimiza el hecho de que algunas de las disposiciones emanadas del concilio en cuanto al catecismo y la predicación hayan

tenido influencia, Uría prefiere remontar los orígenes del mester de clerecía a las “circunstancias socio-lingüísticas y políticas, anteriores a la celebración de dicho concilio” (p. xi); entre ellas, la existencia de escuelas episcopales, en particular la de Palencia, pues según la autora es el impulso con que estas instituciones renuevan el estudio de las letras latinas el que crea las condiciones propicias para que la lengua romance se transforme en objeto de reflexión formal y estilística, lo que culmina en la valoración del castellano como lengua literaria. La segunda sección (“Gonzalo de Berceo y la poesía religiosa”) aborda otro punto polémico (retomado más adelante en el Prólogo de Fernando Baños): la identificación del público de las obras del mester de clerecía. La autora sostiene que Berceo “a través de sus poemas, estaba realizando una auténtica labor pedagógica de formación religiosa, mas no con el pueblo, sino con los monjes y sacerdotes, y con los que preparaban para serlo” (p. xviii). La complejidad de la exposición doctrinal en estas obras (exposición no sistemática, no ordenada, que seguramente necesitaría del complemento de la glosa y del comentario) más las dificultades que derivan de la sintaxis y la prosodia latinizantes, alejan la posibilidad de que fueran destinados a la lectura para el vulgo no familiarizado con las sutilezas de la teología ni con los modelos literarios clásicos. En este sentido, Uría toma distancia respecto de otras posturas (la de Joël Saugnieux, en especial), y concluye que “...Berceo, sacerdote y maestro, destinaba sus poemas a los monjes, novicios y clérigos, a su formación intelectual y religiosa” (p. xix), y no a la masa ignorante de la cultura latina.

La tercera parte (“El marianismo y las colecciones de milagros”) ofrece una caracterización sintética de la tradición mariana, desde sus orígenes alto-medievales hasta el auge de las colecciones de *miracula*. La autora destaca la fuerte integración que, desde el punto de vista teológico, muestran la “Introducción” y los veinticinco milagros: cada uno de ellos, individualmente, proporciona un ejemplo que ilustra el papel fundamental desempeñado por la Virgen en la historia de la salvación, hecho anticipado simbólicamente a través del paisaje idílico de las primeras estrofas (y que, doctrinalmente, remite a los textos patrísticos). Dadas la profundidad y la erudición manifiestas en el tratamiento de este tipo de cuestiones, Uría descarta que los *Milagros* pudieran destinarse una lectura meramente recreativa, y propone los

sermones dedicados a la Virgen como contexto propicio para su difusión. A continuación se consideran las posibles relaciones entre la literatura mariana y la lírica cortesana. Si bien desde el punto de vista de la expresión del sentimiento y del servicio amoroso la evidencia de trasvasamientos resulta innegable, hay en esta parte del Estudio Preliminar algunas conclusiones expuestas de manera un tanto somera que soslayan el carácter problemático de los temas en juego. Por ejemplo, sigue siendo controvertido el rol que la devoción mariana pudo desempeñar en el origen "sin duda complejo" de la poesía del amor cortés; sin embargo, aquí se presenta como hecho probado que la lírica profana debió desarrollarse a partir del siglo XI "como contrapunto humano de ese amor divino" (p. xxiii). También dista mucho de quedar resuelta la cuestión de si la imagen de María que nos lega Berceo, así como la idea del servicio amoroso en el amor cortés, constituyen una reivindicación de la condición femenina, como sostiene Isabel Uría. En los párrafos finales de esta sección alude al carácter predominantemente masculino de la devoción mariana, pero no se lleva el análisis más allá de la constatación de que los beneficiarios de los milagros son, en su mayoría, hombres.

El Estudio se cierra con "Otros poemas piadosos del siglo XIII", sección en la que se completa el panorama sobre la poesía narrativa de tema religioso que circulaba en la época.

El Prólogo del editor comienza con una referencia a la vida y a la obra del autor. Para reconstruir la figura de Gonzalo de Berceo, Fernando Baños busca un equilibrio entre posturas extremas que han gobernado el discurso crítico contemporáneo sobre el autor de los *Milagros*: por un lado, la imagen idealizada y teñida de romanticismo que forja el siglo XIX, la del "clérigo que se confunde con el pueblo", que perdura hasta bien avanzado nuestro siglo. Del lado opuesto, la derivada los estudios de Brian Dutton a partir de la década del sesenta, que rescata la figura de un erudito con sólidos conocimientos del derecho, comprometido no solamente con la tarea de divulgación doctrinal y educativa que la Iglesia promovió a partir del IV Concilio de León, sino también con los intereses económicos de su monasterio.

Baños se ubica en una tercera tendencia, compartida también por Isabel Uría, que intenta capitalizar positivamente los hallazgos del ilustre crítico inglés, pero desde una postura más conciliadora: no car-

ga las tintas sobre los propósitos materiales perseguidos por Berceo, aunque no niega que la intención propagandística esté presente especialmente en las vidas de santos; en cambio, destaca la auténtica devoción y la voluntad didáctica como móviles principales de la composición de los textos de tema mariano.

El Prólogo continúa con la consideración de las fuentes y el género al que pertenecen los *Milagros*. En relación con la primera de estas cuestiones, Baños llama la atención sobre la existencia de dos códices peninsulares que no han sido tenidos en cuenta por Dutton ni por Gerli en sus respectivas ediciones (ambos reproducen *T*, el ms. Thott 128 de la Biblioteca Real de Copenhague, al que señalan como la copia más próxima a la utilizada por Berceo): el Alcobacense 149 de la Biblioteca Nacional de Lisboa (*A*) y el ms. 110 de la Biblioteca Nacional de Madrid (*M*), que se publica en el Apéndice. La razón por la cual se opta por este último códice no es tanto la mayor proximidad geográfica (factor que pudo variar a través de los años), sino que el cotejo de los textos muestra que *M* es más afín al poema castellano, al tiempo que es el que más se distancia de Thott. Como fundamento, además de referir a la investigación previa de Jesús Montoya Martínez en la que ya habían sido señaladas algunas similitudes, aduce el verso 776a ("Cuarenta días sobo / en esta contención"), que coincide con *M* (donde se lee "quadraginta diebus") y no con *T*, que dice "X diebus"; Dutton notó esa divergencia (cf. p. 246 de su edición), pero supone que en la copia que utilizaba Berceo se leería "xl diebus". El estudio comparativo se amplía en el Apéndice, y se adelanta que es improbable "que ninguno de los códices conservados fuera el utilizado por Berceo, por lo que estimamos que debe atenderse no tanto a las características del códice en sí como a la tradición textual que transmite y representa" (p. xlvii, n.).

La siguiente sección del Prólogo se centra en la especificación del milagro como género en confrontación con los relatos hagiográficos y con los *exempla*. Pese a que se trata de géneros cercanos, desde el punto de vista estructural y funcional hay diferencias notables: las vidas de santos se organizan sobre una base biográfica que está ausente en el milagro, y tienen un propósito fundamentalmente ejemplar, al que se suma la exaltación, por medio de la alabanza, de la figura del santo. Las narraciones de milagros, en cambio, se interesan más por el

dogma que por la ejemplaridad y su objetivo consiste en estimular la devoción a través del encomio. Por otra parte, en relación con los *exempla*, existen algunos rasgos en común, como por ejemplo, la difusión a través de compilaciones; la diferenciación estaría dada, en principio, por la posibilidad de admitir sucesos prodigiosos: mientras que lo sobrenatural cristiano forma el núcleo de las colecciones de milagros, en el relato ejemplar puede estar ausente, o se pueden incluir otras modalidades de prodigio, no necesariamente de naturaleza cristiana. Además, el contenido homogéneo de los *miracula* contrasta con la variedad de los *exempla*, que propugnan normas de conducta aplicables en un plano terrenal, y no ideales de devoción o de santidad.

La tercera sección del Prólogo está dedicada a la relación entre la fuente y los *Milagros*. En principio, se consideran las operaciones que permiten al autor acercar el relato a su público, por lo cual se retoma la cuestión del posible receptor de la obra de Berceo. Dutton (y con él coinciden Gerli y Wilkins) sugiere que las obras marianas apuntan al entretenimiento e instrucción de los peregrinos que llegaban al monasterio de San Millán, muchos de ellos desviándose de su ruta a Santiago de Compostela. Aunque es evidente que el uso de la lengua vulgar permite suponer una ampliación del público que accedía a las narraciones de milagros, Baños minimiza la posibilidad de que la obra berceana estuviera dirigida a los romeros, pues no encuentra evidencias en el texto de apelaciones a este tipo de receptor en particular (“Si Berceo hubiera contado con un público de romeros de Santiago, habría insertado en el milagro VIII algún apóstrofe que ligara al personaje con los oyentes”, p. lvii). Al igual que Isabel Uría, Fernando Baños concluye que los *Milagros* podrían contribuir a la formación de religiosos que no tuvieran el dominio suficiente de las obras latinas. Además de aplicar la *amplificatio* y diversos procedimientos que animan y actualizan el relato, Berceo altera su fuente al dotar a su texto de mayor cohesión. Para ello deja de lado las digresiones moralizantes o explicativas, frecuentes en el texto latino, y acentúa la conexión entre las distintas historias al agregar coplas de transición o de engarce y, sobre todo, al incorporar la Introducción, que proporciona también un marco doctrinal al conjunto. Sobre la aún no resuelta cuestión de la(s) fuente(s) de las coplas iniciales, Baños llama la atención sobre una serie de coincidencias entre el contenido de esta parte de los *Milagros* y la obra de San

Bernardo (en especial con el sermón *De aquaeductu* y con la segunda de las *Homilias sobre las excelencias de la Virgen Madre*), y aunque advierte que “hoy por hoy, seguimos sin conocer una fuente concreta de la Introducción” (p. lxii), arriesga la hipótesis de que “este prólogo, o su fuente directa si hubiera existido, esté compuesto utilizando libremente las ideas de San Bernardo y sus alusiones a las Sagradas Escrituras, y nos referimos tanto a las citas explícitas [...] del Génesis, de El Cantar de los cantares o del Libro del Eclesiástico, como a otros elementos de esos mismos libros quizá añadidos por el autor, o sea, Berceo, mientras no aparezca otro interpuesto” (p. lx).

En cuanto al debate sobre el orden de los dos últimos milagros en el libro, el editor se inclina por el orden que trae el ms. de Ibarreta (*I*), considerado el más fiel a pesar de tratarse de una copia del siglo XVIII; es el que siguen Tomás Antonio Sánchez (1780) y García Solalinde (1922) en sus respectivas ediciones, pues no se conocía aún el manuscrito del siglo XIV *in folio* (*F*), dado a conocer por Carroll Marden a fines de la década del '20, que es el que trae un orden diferente. Daniel Devoto, en su edición modernizada de 1957, es el primero en preferir el orden de *F* para *Teófilo* y *La iglesia robada*, criterio que será adoptado por la mayoría de los editores posteriores. Así Dutton (1971), García Turza (1984 y 1992), Gerli (1985) y Cacho Blecua (1991) ven en *Teófilo* el cierre más adecuado para los *Milagros* por diversas razones: constituye el *explicit* más lógico; proporciona un final solemne con sus tres *Amén*; es el relato más extenso de la serie, por lo que representa el correlato más adecuado para la Introducción, hecho subrayado por la inclusión del nombre del autor en la última copla. Entre quienes prefieren el orden tradicional de *I* se encuentran Montoya Martínez (1986) y Rozas (1986), quien analiza la cuestión atendiendo a las características de los manuscritos enfrentados. Baños cuestiona la decisión de alterar el orden de los milagros XXIV y XXV porque no está basada sobre la fiabilidad de los códices sino sobre razones de índole estética y estructural que pueden ser fácilmente cuestionadas. Según su opinión, las estrofas finales de *La iglesia robada* pueden concluir el libro tan bien como las de *Teófilo*, aunque con menos solemnidad. Asimismo, advierte que los estudios de simetrías estructurales autorizan dar por bueno tanto el orden de *F* como el de *I*, y por esa razón descarta que puedan aportar pruebas definitivas. Los otros rasgos que destacarían a *Teófilo*

por encima del resto (la presencia del término *Amén*, la anomalía de la estrofa 866, de cinco versos) no son exclusivos de este milagro; queda solamente el nombre del autor como distintivo. Es por todo esto que se inclina por la hipótesis de los dos finales: tras haber terminado su obra con *Teófilo* (que ofrece un cierre más notorio, pero que no permite descartar otras posibilidades), Berceo habría agregado el milagro *La iglesia robada* tiempo después. A través del método de la crítica textual, dirime la cuestión del orden reivindicando la autoridad de la rama derivada del perdido códice *in quarto* (Q) del siglo XIII, considerado la copia más cercana al original del autor: al mencionado *I* se suma el manuscrito de Mecolaeta (ms. BNM 13.149, conocido como *M*), copia menos rigurosa de Q que data de la primera mitad del XVIII y que no fue manejada ni por Devoto ni por Dutton en sus ediciones de los *Milagros*. Este códice, que tiene algunas lagunas, presenta una sección (*Mf*) que transcribe la Introducción siguiendo a *F* y no a *Q*. La fecha que se desprende de la alusión a Fernando III (el verso 869a, “En el tiempo del rey de la buena ventura”, hace suponer que el milagro XXV es posterior al fallecimiento de Fernando el Santo en 1252) también permite conjeturar que Berceo pudo haber ampliado su texto agregando *La iglesia robada*. Se señala, además, la posibilidad de que Berceo dejara para el final este relato que no estaba en la fuente que empleaba para no interrumpir la serie latina con un milagro local y relativamente reciente.

En la exposición de los criterios seguidos en la edición, vuelve a insistir sobre la autoridad del códice *I* frente a *M* y *F* (excepto cuando *I* sigue evidentemente a *F* y no al perdido *Q* en las coplas 513-528): “La pura y dura aplicación de la teoría ecdótica, cuyo resultado global se habría visto distorsionado por las extensas lagunas de *M* y de *F*, habría generado un texto híbrido, no necesariamente más fiel a Berceo. [...] Partimos de *I* como testimonio base, preferible a *M*, que se revela una copia menos cuidada, y habida cuenta de que la rama de *Q* transmite muchísimo menos errores que la de *F*” (p. lxxv). Analiza la tradición textual y establece un *stemma* que coincide con el propuesto por García Turza (quien designa *Mf* como *M2*), y que es más completo que el de la edición de Dutton, que excluye *M* y *Mf*.

La ortografía se regulariza tomando la actual como modelo,

dejando de lado las grafías que no posean valor fonológico y conservando las que sí lo tienen; así, se simplifican las consonantes dobles *cc*, *ff*, *pp*, etc., pero se mantienen *ss* y *rr* en posición inservocálica y *ll* (aunque no siempre esté clara la palatalidad del sonido). También se adopta *ñ* por *nn*, siempre se escribe *m* antes de *p* y *b*, y se omite la *h* en palabras que actualmente no la contienen. Frente a la indistinción que caracteriza a los manuscritos, se emplean *i* - *u* con valor vocálico y *j* - *v* como consonantes. La separación de palabras, puntuación y acentuación siguen el criterio moderno (salvo en casos en términos propios del castellano medieval, como *ál*, *y*, *dó*, etc.). *Çe* - *çi* se regularizan en *ce* - *ci*. Adopta el apóstrofo para señalar la elisión de una vocal (*d'ella*) y el punto volado para marcar la separación entre el pronombre y la palabra sobre la que se apoya, como en *no·l fizo* o *movió·l*. Se señala la diéresis cuando en la pronunciación actual hay diptongo (*gloriosa*, *diablo*).

Baños adopta un criterio de regularización distinto del de Dutton en relación con *qu-*: en *l* esta grafía aparece sin *u* ni su abreviatura, y así lo toma el crítico inglés, atribuyendo el fenómeno a una posible influencia provenzal (*San Millán*, pp.78-79 y 81). En la presente edición, sin embargo, se indica que se trata de una particularidad originada en la copia Q, donde la *u* estaría abreviada sin una marca suficientemente clara, por lo cual su omisión no se justifica.

Tanto las notas a pie de página como las Complementarias siguen las normas usuales de la colección. El Aparato Crítico reúne los comentarios acerca de las correcciones realizadas, las lecciones adiaforas y la explicación de las lecturas adoptadas, como así también dos listados finales en los que se distinguen las variantes relevantes (incluyendo los errores) y las de tipo lingüístico, en todos los casos sin regularizar. Toma en cuenta las variantes de los distintos manuscritos y, principalmente, de los distintos editores modernos, desde Tomás Antonio Sánchez en adelante, pero predominantemente de García Solalinde, Devoto, Dutton y García Turza. Allí transcribe también las notas marginales presentes en los manuscritos (4b, 46d, 355a, 827d, 888d).

Como sucede en otros volúmenes de la colección, el doble sistema de notas a menudo resulta poco funcional. En las Notas Complementarias hay entradas que agregan muy pocos datos a las notas al pie de página, y que obligan a leer dos veces la misma información, como sucede en las notas a 672c, donde la complementaria sólo agrega una

referencia a Dutton, o en 306b, en que las notas casi se superponen. Posiblemente, la Biblioteca Clásica debería replantearse si realmente cuenta con un "lector común" que se interese solamente por las notas al pie y prescindiera de las complementarias, más eruditas; si el perfil de lector estuviera mejor definido, el especialista en literatura medieval (que con seguridad constituye el receptor más frecuente de esta clase de edición) no se encontraría frente a fatigosas duplicaciones. En este sentido, si se trata de satisfacer a un lector no especializado, resulta mucho más coherente el criterio adoptado en el volumen de *Obras* de Gonzalo de Berceo de 1992, en el que las notas proporcionan información básica y se prescinde del aparato crítico.

La voluntad de seguir fielmente el texto de *I*, más respetuoso de la lengua de Gonzalo de Berceo, se hace manifiesta en la mayor parte de las decisiones críticas adoptadas, posición que Baños explicita en la nota a 518b (p. 223): "...el editor ha de enmendar errores, y no variantes lingüísticas posibles en aras de una supuesta regularidad que no existía en el siglo XII". Evita modificaciones que considera innecesarias y prefiere respetar la tradición manuscrita. Para las correcciones, parte del supuesto de que Berceo compuso sistemáticamente hemistiquios regulares contando siempre con diátesis; considera, y con frecuencia adopta, las enmiendas realizadas por editores anteriores, principalmente por Dutton.

Los intentos de reconstrucción de la lengua del siglo XIII se fundamentan en la mayor parte de los casos en el trabajo de René Pellén, *Los milagros de Nuestra Señora. Étude linguistique et index lemmatisé* (Paris, 1993). Las diferencias más notorias en comparación con ediciones anteriores son las siguientes:

- No regulariza las terminaciones de imperfecto de tercera persona en *-iē* (sí lo hace García Turza, apoyándose en estudios de Alarcos Llorach), pues la morfología verbal de la lengua del siglo XIII no era lo suficientemente estable como para autorizar correcciones en todos los casos.
- En los casos de hipometría, evita recurrir a *F* y elige las soluciones menos violentas, acordes con la lectura de *I*. Así, en 56d, para reponer la medida del hemistiquio, se inclina por la diéresis y no por la forma latinizante que no está atestiguada en los manuscritos, y edita *ciiaresma* y no *quadragésima* como lo hacen Dutton y García Turza. Cuando

- *muy* está en hemistiquio hipométrico, considera la posibilidad de diéresis (como en *reij, greij, seij*); de esta forma, no es necesario reemplazar el *muy* que traen los manuscritos por *mucho*, tal como lo hacen los editores anteriores. Apartándose nuevamente del modelo de Dutton, edita *iudezno* en lugar de *judiczno* en 355a, 356c y 357b, ya que Berceo pudo conferir a la *i* valor vocálico para permitir la diéresis (*iüdezno*), solución que, pese a reconocer como controvertida, le parece preferible a la propuesta por el crítico inglés.
 - En ocasiones, recurre a *F* para corregir hemistiquios hipermétricos (272b, 291b), pero también adopta soluciones no atestiguadas en la tradición manuscrita: así, por ejemplo, en 793c suprime el artículo, contra la lectura de *I, M* y *F* que trae “predicó *el* evangelio” (lo mismo editan Dutton y García Turza).
 - En las estrofas supranumerarias (99, 219, 866) ante la dificultad de decidir cuál de los versos pueda ser espurio, se inclina por no omitir ninguno, aunque deja sentadas las dudas sobre su autenticidad.
 - No latiniza, y prefiere atenerse a los manuscritos, como sucede en 259a, donde mantiene *gracias* en lugar de corregir *gratias*.
 - Para las rimas imperfectas (190a, 200a y b, 317b, 466b, 469d, 552c, 575b y d) señala que en los textos de Berceo se admiten ligeras variaciones de la terminación consonante, aunque sin alterar nunca el esquema vocálico. No corrige casos de repetición de palabras en rima en que la tradición no dé otras alternativas, como en la estrofa 186 (los versos a y c repiten *carrera*) y 526c y d (Dutton cambia *piadat* por *caridat* en el verso c).
 - Las alteraciones del orden estrófico están indicadas con paréntesis. Este tipo de corrección tiende a restituir el orden lógico de las frases en los pasajes correspondientes a las estrofas 63-64, 248-249 y 517-519.
- Se han detectado en las notas errores que pueden ser producto de un malentendido en la corrección de las pruebas, como sucede con la omisión de la referencia al estudio de Alarcos Llorach en la Bibliografía General: en nota al pie a 405b dice *Amfridi* en lugar de *Anifridi*; en el Aparato crítico se cita mal a Dutton a propósito de 53c, pues no se reproduce *qe paririé a Messía* sino *parrié a Messía*.
- Un aporte novedoso de esta edición, como apoyo al estudio de fuentes realizado en el Prólogo, es la inclusión del texto latino del siglo XIII que parece más cercano al empleado por Gonzalo de Berceo. Se

trata del manuscrito *M* (110 de la Biblioteca Nacional de Madrid), que nunca había sido editado pese a que estudiosos del tema como Kinkade y Nascimento ya habían llamado la atención sobre su existencia. El códice, que data del siglo XIII, es una compilación de obras pías: el Evangelio Apócrifo del nacimiento de María, cuarenta y siete milagros anónimos de la Virgen, el *Libellus de miraculis beatae Mariae* de Hugo Farsito (aunque dos de los relatos incluidos en esta sección son, en realidad, anónimos) y una copia incompleta de las partes I y II del *Liber Sancti Iacobi*.

La edición del texto no es crítica, y se limita a regularizar *u* y *y* según su valor sea vocálico o consonántico, y a corregir erratas evidentes. Da las variantes que considera significativas del manuscrito Alcobacense (149 de la Biblioteca Nacional de Lisboa, llamado *A*) y de Thott 128 (*T*). También recoge algunas de las variantes que indica Dutton frente a Thott y cita pasajes en los que *M* y los *Milagros* se acercan. Las notas al pie de la edición muestran variantes y señalan la mayor o menor proximidad del texto de Berceo en relación con *A*, *T* y otros códices que contienen colecciones de milagros (*Phillips*, *Pez*).

Se incluye al final una bibliografía que reúne los estudios citados en el volumen, que son los de referencia habitual en la crítica berceana, junto a una buena muestra de los trabajos más recientes. No pretende constituir una lista exhaustiva, y remite a repertorios bibliográficos más detallados y completos.

Pese a que muchas de las ideas expuestas en el Estudio Preliminar de Isabel Uría y en el Prólogo seguirán, seguramente, sujetas a discusión por mucho tiempo, el rigor y la claridad de criterios manifiestos en el trabajo de Fernando Baños hacen de esta edición un aporte importante para quienes en la actualidad intentamos estar más cerca del lenguaje y del mundo de don Gonzalo.

María Cristina Balestrini
Universidad de Buenos Aires

VÍCTOR INFANTES, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997, 455 pp.

Es habitual pensar que en el campo de la literatura medieval existen temas o textos que, debido a la multiplicidad de estudios de los que han sido objeto a través de los años, parecen estar casi agotados. Sin embargo, una adecuada revisión de los mismos los descubre en la revalorización de aspectos que habían pasado inadvertidos para la mayoría de la crítica o los revela como la consecuencia de errores de enfoque que resulta oportuno subsanar.

El erudito estudio llevado a cabo por Víctor Infantes acerca de las Danzas de la Muerte, se convierte en clara muestra de este fenómeno.

Su tratado, en realidad su tesis doctoral realizada a fines de los años 80, busca enfocar el tema de manera amplia tomando en cuenta otras literaturas y otras historias culturales para llegar al planteamiento del mismo en el contexto español.

Si bien se le puede criticar la falta de actualización bibliográfica en los años que median entre la finalización de su trabajo y su paso por la imprenta, su voluntad de hacer primar el carácter de tesis académica es loable en el sentido de que lo erige en paradigma para investigadores en formación. Aunque el autor pensó en algún momento salvar la ausencia de dichas cuestiones críticas desde los '80 hasta el presente en un Apéndice, finalmente, y dado el caudal de información acumulada, decidió volcar sus impresiones en una monografía actualmente en preparación.

El texto trata el tema desde dos grandes ángulos: la danza de la muerte como grupo genérico (orígenes y desarrollo en Europa) y las danzas de la muerte en España.

El autor insiste en la realización de un trabajo cuya novedad estriba en el estudio multidisciplinario desde las primeras manifestaciones del tema hasta nuestros días. En tal sentido, analiza los orígenes del género teniendo en cuenta la concepción medieval de la muerte, el entorno literario, la iconografía macabra, las problemáticas posibilidades de su representación y el elemento musical, además de otros factores como, por ejemplo, las fiestas de los locos, las pestes europeas,

cierta literatura apocalíptica y –con grandes reservas– hasta los naipes del tarot.

Sin embargo, es curioso que a pesar de haber realizado un exhaustivo análisis de las cuestiones artísticas (libros de horas, pinturas, esculturas, grabados, etc.), el libro no reproduzca una sola imagen. Tal vez se deba a algún criterio editorial, pero lo concreto es que se hace un trabajo interdisciplinario en donde lo plástico se aborda desde el discurso, ya que sólo se realiza una *descripción verbal* de las imágenes. Creemos que hubiera sido provechoso incluir ilustraciones para producir desde una perspectiva crítica la “forma” de las danzas en la complejidad que nuestro autor expone, para, de esa manera, consustanciarse con el género mismo.

El primer capítulo, “La Danza de la Muerte como grupo genérico”, se inicia con una definición de la Danza asociada al ámbito plástico, plantea diversos problemas etimológicos y dificultades relacionadas con los orígenes del género. En este aspecto, se remarca la complejidad que implica la existencia de un corpus considerable de textos en distintas lenguas, la diversidad de materiales empleados que hacen difícil el establecimiento de un paradigma común de influencias o interrelaciones y la necesidad de un abordaje desde una perspectiva interdisciplinaria.

Seguidamente, Infantes presenta una síntesis crítica de los principales estudios acerca del tema, los cuales han abordado básicamente cuatro cuestiones: la cronología, la supremacía de lo literario frente a lo plástico, el país o lugar donde el género comienza su desarrollo y los canales mutuos de interrelación entre textos y representaciones.

Continúa con el tratamiento de la concepción medieval de la muerte y el entorno literario de las Danzas. Un intento de filiación de los textos lo llevará a concluir que no todas las danzas derivan de un modelo literario común, sino de lo que él denomina “una sensibilidad común de la época” (p. 60).

Con respecto a la iconografía, inicia un recorrido por las obras de los principales estudiosos del tema, resaltando aquellas que considera valiosas. Asimismo, remarca dos características comunes: la vinculación de las representaciones de la Muerte con nuestro género y la pervivencia de una línea de continuidad en el tratamiento del tema.

En tal sentido, analiza la presencia de la peste como el factor determinante para la conformación de las representaciones gráficas, así como también el papel que jugaron los Libros de Horas como el soporte y medio de difusión de las mismas.

En cuanto a la teatralidad potencial y a la posibilidad de representaciones concretas del género, la posible constitución dramática de las danzas constituye, según Víctor Infantes, uno de los problemas pendientes de solución. Sin embargo, defiende la existencia de elementos dramáticos en el género y busca, en los conceptos de *mimo* y *sermón*, formas para-teatrales que pudieran haberse vinculado con las Danzas.

El capítulo dedicado al elemento musical es quizás paradigmático para ilustrar la problematización del género, ya que, al no conservarse testimonio musical alguno de las Danzas, se genera una evidente contradicción entre los testimonios y las interpretaciones. Es por ello que Infantes analizará el concepto de "danza" como la *clave* para dilucidar el enigma y se aproximará, mediante una red de consideraciones semánticas, a un convincente esclarecimiento del tema. Asimismo, estudia posibles relaciones con la música litúrgica, establece una clasificación de los instrumentos que se recogen en los testimonios plásticos, destaca la posible aportación que desde las ceremonias religiosas pudieron trasvasarse al género, así como también la trascendencia de un espacio físico favorable para el desarrollo de las Danzas aportado por la Iglesia (atrios, naves, cementerios).

Quedan para el final de esta primera parte el análisis de las cronologías dudosas de las únicas tres danzas primigenias: la *Danse Macabre* francesa, la *Wurzbürger* alemana y la *Dança general de la Muerte* española, a la vez que un recorrido por el panorama europeo de los siglos XV y XVI. Con respecto a esto último, establece un catálogo de obras literarias o iconográficas derivadas directamente de las Danzas en el que da cuenta del país de origen, denominación de las mismas, fecha de composición, comentario somero y fuente de la que fueron extraídas.

Llegamos así a la segunda parte de este estudio, referida a las Danzas de la Muerte en España. Entre las consideraciones generales desarrolladas en este apartado se encuentran: 1) defensa de la primacía cronológica de la *Dança* frente a sus congéneres europeos, 2) seme-

janza del panorama literario español dentro del panorama general europeo en cuanto a antecedentes y trayectoria del tema macabro, 3) importancia de la difusión del tema en el terreno teatral, con especial referencia al siglo XVI y 4) participación de España dentro de un fenómeno europeo, más allá de su origen o primacía.

Seguidamente, se exponen antecedentes culturales del género, ya sean literarios, como por ejemplo, *De los signos que aparecerán ante el Juicio de Berceo*, el *Debate entre el alma y el cuerpo*, la *Revelación de un hermitaño* (fs. 129v-135v del ms. Escur. b.IV.21), la *Cantiga 409* de Alfonso X, el *Libro de Buen Amor* y el *Libro de Miseria de Omne*; o tópicos narrativos de extensa difusión tales como el *ubi sunt?*, el *contempus mundi*, la *peregrinatio* y la *consolatio*. Todo ello supone, por un lado, una línea ininterrumpida del tema y, por otro, una aglomeración de figuras y significados que van conformando las particularidades de este género único.

En cuanto al texto castellano, Víctor Infantes aborda las tres grandes cuestiones todavía en disputa (fecha de composición, constitución genérica y lugar ocupado en el panorama europeo) y realiza una descripción del código que lo contiene para establecer, mediante el análisis de las obras incluidas en el mismo, que la fecha de redacción de la *Dança* oscilaría entre 1360 y 1390 (por lo que se convertiría en uno de los primeros textos europeos del género, sin competencia con ningún otro existente o conocido por referencia).

Seguidamente, en un capítulo extenso y provechoso expone las características generales de la obra (estructura, posible constitución dramática, vinculaciones con la procesión y la danza, aspectos folklóricos, relaciones con sus congéneres comunes, personajes –con especial caracterización de la Muerte–, representatividad social y elementos satíricos).

Problemas similares a los del manuscrito castellano se enuncian respecto de la perdida edición de 1520, así como también las particularidades del texto catalán y sus posibles relaciones con la versión castellana ampliada de 1520; finalmente, lista una nómina de los principales editores modernos de la *Dança*, destacando la rara y casi inhallable edición mecanografiada de Miguel Marciales (1972).

Los últimos capítulos se ocupan de la difusión del tema hasta 1600, momento en que la poesía de cancioneros adquiere particular re-

levancia en el tratamiento de la muerte, pero donde no se excluyen ejemplos en prosa ni se descuida la importancia del género teatral en donde las Danzas encontrarán su mayor apogeo.

Como podemos apreciar, el autor hace "danzar" armoniosamente todas las manifestaciones semánticas que pudieran haber tenido relación con las danzas de la muerte. Vertebró el género en una suerte de *preparación* del mismo (temas conexos, motivos, fórmulas), que lo van llevando a su consolidación en el siglo XV: su novedad de enfoque consiste en tomar el género no aisladamente sino en un conjunto amplio de relaciones como nunca se había encarado antes.

En tal sentido, interesa su concepción de la literatura medieval, comparable con un gran "mosaico" al que se le han perdido algunas de sus piezas y a las que es necesario rescatar. En la medida en que esas piezas faltantes se descubren, se combinan o cambian de lugar, se va conformando, consolidando y reconstruyendo el mapa de la literatura española medieval, tal como lo demostraron teorías desarrolladas en el siglo XX como, por ejemplo, los abordajes de Tinianov y Jauss.

En este aspecto, seguramente haya que detenerse en el hincapié puesto sobre las relaciones existentes entre arte y vida como la carnadura que posibilitó el surgimiento de un género tan complejo como las Danzas de la Muerte.

Es por ello que permanentemente (además de que el género estudiado en este caso lo permite de manera particular), se alude con insistencia a tales fenómenos: adosa "relaciones indirectas" sobre el parentesco de relaciones literarias como piezas de un mismo mosaico sobre las que la Edad Media edificó una estética macabra. Así, desfilan la peste, el *memento mori*, el *contemptus mundi*, la *consolatio*, las procesiones, los libros de horas, la pantomima, los flagelantes, los sermones.

En estricta correspondencia con este tema, se encuentra el problema del contexto. Sabemos que la pérdida de testimonios capaces de reconstruir época, visión de mundo, textos, relaciones, intenciones, etc., constituye una de las grandes dificultades a las que debe enfrentarse un estudioso de la literatura medieval. Por ello, los intentos de reconstruir un contexto se hacen desde dos perspectivas: o bien por medio del análisis de testimonios o, cuando éstos son inexistentes o han desaparecido, por medio de una conjetura inteligentemente posi-

ble. Esto es lo que realiza Víctor Infantes al analizar los conceptos de danza, música y representación, de los cuales no se conservan (obviamente) testimonios. Para ello, invoca convincentes posibilidades acerca de su funcionamiento en la conformación del género e intenta interpretar qué grado de importancia pudo haberle cabido a cada uno.

Dado el caudal de información y documentación que presenta, el de Víctor Infantes es un libro para aprovechar íntegramente. Una de sus muchas virtudes es funcionar como compendio a la vez que como enciclopedia. Por un lado, se constituye como una guía de referencia insustituible que orienta a quien quiera indagar sobre el tema en cuestión; por otro lado, toca todos los temas que se relacionan con las danzas de la muerte, trazando líneas de fuga que le otorgan nueva perspectiva, a la vez que remite -cuando lo considera necesario- a los grandes tratados precedentes.

Queda la sensación de que el autor parece haber leído todo lo publicado sobre el tema, bibliografía que sintetiza, rescata o descarta con aguda y prodigiosa minuciosidad. Prueba de ello son las ochocientas notas al pie y las más de mil setecientas entradas que conforman la bibliografía: "fizvos pequeño libro de testo, mas la glosa/ non creo que es chica, ante es bien grand prosa...".

Por medio del pormenorizado análisis bibliográfico, Víctor Infantes trata de demostrar que del tema se dijo mucho, se analizó poco, se citó desmedidamente lo dicho, se utilizó "políticamente" (en relación con su cronología o dependencia respecto de otras literaturas vernáculas) muchas veces en estricta correspondencia con la nacionalidad de los críticos, se lo estudió de manera parcializada o partiendo de una crítica valorativa que se invalida en los tiempos presentes. Como ejemplo de ello, demuestra el vacío conceptual existente en la misma definición del género y la poca atención prestada a las manifestaciones culturales aledañas que lógicamente pudieron haber influido en su conformación, además de dejar en descubierto el lugar secundario al que se relegó la Danza castellana.

Para finalizar, podríamos decir que el texto no resuelve categóricamente problemas cruciales (como por ejemplo, la cronología) pero aporta conjeturas inteligentes y bien fundamentadas; por otra parte, en la espesa selva bibliográfica desmaleza lo suficientemente el asunto como para plantear dudas en las monolíticas opiniones que hasta

hoy venían repitiéndose sin modificaciones y –lo que es peor aún–, sin las imprescindibles verificaciones de citas y referencias en muchos de los casos.

Esperamos, en cumplimiento de lo dicho por su autor, la prometida actualización de este monumental trabajo.

Llegue nuestra gratitud a Víctor Infantes por haber desempolvado los crespones de un género tan medieval y tan moderno.

María Mercedes Rodríguez Temperley

Universidad Nacional de La Plata - SECRI

SOFÍA CARRIZO RUEDA, *Poética del relato de viajes*. Kassel, Reichenberger [Problemata Literaria 37], 1997, 187 pp.

Una década de trabajos realizados por la autora y dedicados al tema preludia este libro que ahora nos ofrece la editorial Reichenberger. Recordamos entre ellos: “El viaje y las crisis del mundo caballeresco en el relato de Pero Tafur”, en *Actas del I Congreso Internacional sobre Lengua y Literatura Hispánicas en la época de los Reyes Católicos y el Descubrimiento*. Barcelona, PPU, 1989, 417-422; “Las ‘gentiles casas’ de Pero Tafur. Notas para la diferenciación del texto dentro de su serie literaria”, en *Letras*, XIX-XX, 1989-1990, 3-8; “Tradiciones tópicas y propósitos de objetividad en la *Embajada a Tamorlán*”, en *Revista Hispánica de Literatura Medieval*, IV, 1992, 79-86; “Presuposición e intertexto y la cuestionada estructura de un relato de viajes”, en *Studia Hispánica Medievalia II*. Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1992, 112-117; “Vives y los problemas actuales del análisis de la descripción”, en *Coloquios “Juan Luis Vives”*. Instituto de Estudios Grecolatinos “Prof. Francisco Nóvoa”, Universidad Católica Argentina, 1992, 27-32; “El

‘imaginario’ de la naturaleza en los itinerarios medievales a través de Pero Tafur”, en *Caminería Hispánica*. Dir. Manuel Criado de Val. Patronato “Arcipreste de Hita”. Madrid, 1993, II, 229-235; “Aspectos formales de la Sátira V de Horacio y la indagación de una poética de los relatos de viaje”, en *Stylos*, Revista del Instituto de Estudios Grecolatinos “Prof. Francisco Nóvoa”, 3, III, 1994, 95-102; “Hacia una poética de los relatos de viajes medievales. A propósito de Pero Tafur”, en *Incipit*, XIV, 1994, 103-144; “La selección de elementos descriptivos y los alcances de códigos diversos en el discurso de Tafur”, en *Studia Hispanica Medievalia*. III. Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1995, 15-20; “Un modelo formal de relato de viaje y el discurso de la alteridad en la *Relatio* del obispo Liutprando”, en *Stylos*, 4, IV, 1995, 57-65; “Los libros de viajes medievales y su influencia en la narrativa áurea”, en *Studia Aurea. Actas del III Congreso Internacional de la Asociación “Siglo de Oro”*. Eds. I. Arellano y otros. Navarra, Griso-Lemso, 1996, II.

Según declara Sofía Carrizo Rueda, tuvo especialmente en cuenta los trabajos señeros de López Estrada, Meregalli, y los posteriores de Rubio Tovar (*Libros españoles de viajes medievales*. Madrid, Taurus, 1986); Pérez Priego (“Estudio literario de los libros de viajes medievales”, en *Epos*, I, 1984, 217-239); Regales Serna (“Para una crítica de la categoría *literatura de viajes*”, en *Castilla*, 5, 1983, 63-85).

En la extensa y minuciosa investigación, coinciden los puntos de partida y de llegada: ¿qué son los “libros de viajes”? ¿Verdaderamente constituyen un género? Si existe tal género, ¿es posible su caracterización? Y aquí aparece la primera y última de las dificultades: los límites de dicha caracterización, es decir, ¿dónde comienza a ser un “libro de viajes” y dónde exactamente deja de serlo? Las dudas nacen porque estas obras presentan, en ocasiones, segmentos que se insinúan como verdaderos documentos históricos, se vislumbra la crónica, y el “libro de viajes” excede el contorno que lo incluye. Pero también, de pronto, hay largas secuencias, que parecen extraídas de la literatura caballerescas y es imposible discernir entre la realidad que se pretende pintar y la ficción que, indudablemente, domina. Para la autora, “se trata de uno de esos géneros que evocan incesantemente a Jano, ya que no se puede ignorar ninguna de sus dos caras: la documental y la literaria” (p.X).

Por otra parte, la problemática también es compleja si dejamos

de lado lo semántico y nos detenemos en los puntos de vista del narrador y del narratario. En primer lugar habría que indagar la intención que el autor adjudicó a su narrador, al narrador de un libro de viajes. Quizá de mero cronista, objetivo entonces, o de testigo comprometido. Bien se sabe que cada suceso tiene tantas versiones como espectadores, pero desde el momento en que una versión se implanta en un relato escrito, tiene mayores posibilidades de convertirse en la versión de esa circunstancia. Además, al ser un producto literario, el libro de viajes se nos ofrece, quizá por sobre todo, con un sello peculiar: es una obra artística, en la que consecuentemente se descubren otros valores.

Sea como fuere, el pormenorizado análisis de Sofía Carrizo Rueda aborda el relato de viajes, “desde tres puntos de vista: el de su estructura formal, el de ciertos elementos constitutivos fundamentales, aunque sujetos al cambio, y el de su condición de participante activo en procesos de intertextualidad” (p.XI). Y, según considera, todo ello configura tal sistema que puede ser llamado acertadamente una *poética*.

Es indudable que un elemento que llega a ser casi estereotípico en el libro de viajes es la *descripción de lugares*, y en ella es infaltable el *laudibus urbium*; al respecto considera la autora que no se ha prestado la debida atención a las técnicas descriptivas presentes en estos relatos. De modo que, en un primer intento de caracterización, concluye afirmando que “los relatos de viaje constituyen un tipo de discurso narrativo-descriptivo en el cual la segunda función absorbe a la primera, aún en los momentos en que se relatan aventuras, ya que éstas no empujan al receptor hacia la averiguación del desenlace” (p.13).

Separa los libros de viaje de aquellos con los que comparte el carácter bifronte información-literaturización, tales como las crónicas y las biografías, presentes, sí, en la estructura de un libro de viajes, pero como red intertextual, así como “los mismos libros de viajes actúan como intertextos en otros géneros” (p.15).

También, y junto a la existencia de los rasgos específicamente intertextuales, Sofía Carrizo Rueda destaca algo de particular interés. Se refiere a que: “todo autor de un libro de viajes, sea de la época que sea, tiene presente de modo prioritario en su horizonte de recepción que sus informaciones tienen que estar necesariamente en una trabazón íntima *con expectativas profundas de la sociedad a la cual se dirige*. No

nos olvidemos que uno de los subgéneros más importantes generados por los libros de viajes es la utopía. Ese viaje a “ningún lugar” no tiene otro sentido que dar respuesta a los interrogantes que se plantea un grupo social, respecto a las posibilidades de salvarse de sus padecimientos a través de cambios más o menos radicales” (p.26).

Analiza varios textos que le permiten caracterizar estos relatos: comienza por el “Viaje a Brindisi” incluido en las *Sátiras* de Horacio, con los pormenores de una expedición a este lugar, llevada a cabo desde Roma por varios poetas. Esta sátira 1,5 ya presenta, según la autora, uno de los mejores modelos de los relatos de viajes con su tratamiento de temas que interesan al receptor (en este caso, especialmente la importancia de la amistad), unido “al espectáculo y la vivencia del espacio recorrido como absolutamente prioritarios” y “la presencia de historias intercaladas que fecundan con otros relatos al relato principal”. Otro texto estudiado es la *Relatio de Legatione Constantinopolitana* de Liutprando de Cremona, embajada ubicada en el año 968, que describe un curioso “mundo del revés”, según quiso Liutprando que se considerara todo lo inherente a Constantinopla: inferior y degradado en relación con lo latino. Claro ejemplo es el retrato de Nicéforo Focas, consuegro de Otón I, en que se enumeran condiciones que llegan a ser opuestas a lo que las normas retóricas imponían para los retratos, fundamentalmente en cuanto a proporción y belleza. Algo similar ocurre con la descripción de las costumbres y vestimentas griegas, presentadas como lo contrario de lo que *debía ser*. El tercer relato elegido es el que se conoce como la *Embajada a Tamorlán*, ubicada en los primeros años del XV, con motivo del viaje que los enviados de Enrique III de Castilla, hicieron desde Cádiz hasta Persia para entrevistar al emperador mongol. El objetivo de componer este relato fue sin duda, “confeccionar un informe lo más completo posible sobre la figura y todo lo relativo al imperio de Timur Lenk o Tamorlán, con quien Enrique consideraba cada vez más cercana una alianza contra la amenaza de los turcos” (p.50). Esto justifica ciertos recursos cronísticos que la obra muestra, como la detallada ubicación temporal, día y hasta hora en ocasiones, en que habían tenido lugar los acontecimientos, rasgo ya señalado por López Estrada en su conocida edición de la *Embajada* (Madrid, CSIC, 1943). Este libro de viajes se ha atribuido tradicionalmente a González de Clavijo, aunque con más probabilidad se haya tratado de

la labor conjunta de varios embajadores, según propuso López Estrada, opinión que corrobora nuestra autora. Pero lo fundamental es el arte de la descripción que en conjunto ofrece. Así, de la primera ciudad a que se llega, Málaga, que queda perfilada cabalmente a través de sus "huertas", siguiendo el modelo de descripción fijado por el *laudibus urbium* antes mencionado, así como se las muestra en Gaeta y también en el caso de las que posee el gran Tamorlán; a veces, según señala la doctora Carrizo Rueda, con influencia del tópico del *locus amoenus*. A la descripción de las "huertas", se une la de las "tiendas", ese "importante elemento de la vida medieval que además revestía el carácter de símbolo visible de la grandeza y el poder de un caballero" (p.56).

A Pero Tafur, se dedican las casi noventa páginas siguientes (pp.59-148), que se distribuyen entre "Los viajes y su textualización en el Occidente medieval", "Isotopías e interpretación de un relato de viajes paradigmático" y "El análisis ante los enigmas de la producción del texto". La autora llama al *Tratado de Andanças y Viajes de Pero Tafur* "texto-bisagra" en cuanto enlaza procesos medievales en su etapa final con el comienzo de diversos cambios que preanunciaban tiempos modernos. Detenidamente, pasa revista en primer lugar, a este tipo de relato que describía los viajes hacia el lugar donde había estado Jerusalén antes de su destrucción en el año 70; más tarde, tras el descubrimiento de las reliquias de la Cruz, en 326 por parte de Santa Elena, los libros se ocuparán de las peregrinaciones que se multiplicaron a Tierra Santa. Y, ya convertido el Cristianismo en religión del estado, hubo otra meta de los viajes devotos: Roma, con las tumbas de San Pedro y San Pablo, reliquias de mártires y catacumbas. Por ello, surgió la necesidad de constituir guías para peregrinos con los datos escuetos en cuanto a ubicaciones, distancias y costos: las más antiguas son de fines del 500. Guías que habrían de operar como intertexto importante en la obra de Pero Tafur. Anteriormente, sin embargo, se había escrito ya el *Itinerarium Burdigalense* con el relato de un viaje desde Burdeos hasta Jerusalén hacia el año 333. Con el tiempo, aquellas guías iniciales que habían sido mera recopilación de informes, se transformaron e incluyeron diversas leyendas e interpretaciones simbólicas; una en especial, *Mirabilia urbis Romae* de hacia 1140, de gran difusión, sirvió para nombrar el motivo *mirabilias*, muy frecuente en los relatos de viajes medievales. Otra meta de peregrinación surgió más adelante, hacia

900, en Santiago de Compostela, a propósito de los restos allí encontrados, según la creencia, pertenecientes a Santiago Apóstol. Las Cruzadas, por otra parte, influyeron después en el desarrollo de este tipo de narrativa, así como el creciente poderío mongol por lo que “las embajadas y las misiones que se internaron por tierras orientales continuaron enriqueciendo el género con nuevas modalidades, al integrar en él estudios atentos y pormenorizados sobre pueblos y países exóticos” (p.63).

Pero es este “texto-bisagra” entre la Edad Media y la modernidad, en el que la autora centra su particular interés: el *Tratado de las Andanças e Viajes* de Pero Tafur, caballero andaluz que peregrina a los lugares santos. Tanto la obra como el autor suscitan numerosas posibilidades de asedio y no es casual que haya llamado a este extenso apartado de su *Poética del relato de viajes*: “Paradigma y enigma en Pero Tafur”. Ya trazado el panorama de la tradición de relatos de viajes en el que surge esta obra, se detiene en ciertas isotopías, por ejemplo, la descripción de ciudades, Roma, en particular. Aquí se manifiesta una voluntaria aceptación de los modelos retóricos, en cuanto a la “organización del discurso con su exordio apoyado en una actitud sapiencial, el cuerpo de la argumentación matizado con digresiones y el epílogo clausurado con el peso de la *auctoritas*” (p.87). Además de la descripción de ciudades, importa también la de las viviendas y hospitales, sean de Florencia, Génova, Ancona o Basilea.

El *Tratado* tiene como una de las finalidades principales ensalzar la importancia de los nobles en la organización de la sociedad, así se destaca, por ejemplo, en el prólogo, el valor de la honra. No obstante, junto a eso, Tafur queda subyugado por la riqueza comercial de Venecia y de Brujas. Es decir que, afirma la autora: “hay una tensión continua entre una manifiesta admiración por el desarrollo comercial que estaba produciendo la burguesía de algunas regiones y reservas de orden moral, propias del imaginario tradicional del estamento representado por el autor” (p.109). Pero, además son de notar ciertos rasgos que aproximan al *Tratado* a la *novella*, la novela corta, con algunos de sus elementos satíricos: por ejemplo, el matrimonio del marqués de Ferrara, de vida disipada, que con muchos años casa con una joven adolescente; marqués que se ve envuelto en un caso de honra que termina con la muerte de los culpables. Aspecto también interesante de

estas *Andanzas y Viajes* es el que muestra la relación con el imaginario de la naturaleza, si esta relación pudiera esquematizarse, podría oponerse, según afirma Carrizo Rueda "la ciudad, como espacio de la naturaleza domesticada, al camino marítimo o terrestre, como espacio de la naturaleza agresiva" (pp.118-119). Todo esto se matiza, desde luego, así junto a los temibles aludes alpinos y tormentas marinas, hay lugares de descanso y frescura, como los cercanos a las fuentes y aquellos que muestran un verdadero *locus amoenus*.

Advierte la autora una evidente voluntad de Tafur de organizar cuidadosamente la materia narrativa, así, por ejemplo, los hilos del relato se suspenden, se retoman a veces mucho más tarde, con clara intención estructuradora. De los principios ordenadores, son frecuentes el basado en el *itinerario* que va articulando "las alternativas del relato sobre la sucesión de los lugares que fueron configurando la ruta" (p.130); también la *cronología* que hace progresar el discurso, mientras que las *historias intercaladas*, por su parte, enriquecen todo el complejo entretretejido subyacente. A esto hay que agregar la "selección y configuración de los elementos de las diversas descripciones [...] que abarcan en este tipo de discurso también a las acciones", generando así una serie de isotopías que brindan finalmente, determinado modelo de mundo" (p.133). Indudablemente, hay un deseo evidente "de que el viaje se perfila como el de un caballero que parte en busca de aventuras guiado por los mismos ideales y expectativas que aquellos paladines consagrados por los relatos de aventuras caballerescas. Estos intertextos literarios ofrecen los modelos vitales, o por los menos artísticos, capaces de atraer al narrador que, al contar sus experiencias, vividas o no, construye de todos modos, un "yo" protagonista" (p.136). "Los propósitos de Pero Tafur, claramente manifestados en su prólogo, tienden a trazar ciertas líneas sobre las cuales él parece creer, que podía llegar a edificar una sociedad mejor que la que tenía ante sus ojos" (p.137).

Un punto importante a tener en cuenta, aunque por lo incierto no sea posible llegar a conclusiones seguras, se centra en el problema de las redacciones de la obra: quizá hubo una primera sobre un presunto diario de viaje; tal vez hubo correcciones o cambios basados en otras opiniones o elementos que ayudaron a actualizar circunstancias y sucesos lejanos, para el momento de la redacción última. Si, como se

supone, transcurrieron quince años entre aquella primera redacción contemporánea al viaje, y la última, es lógico pensar que debió existir un cúmulo de modificaciones entre ambas. Es poco lo que se sabe sobre la tradición textual del manuscrito, por ello son múltiples las dificultades para constituir una edición crítica, y creo que en tanto no aparezca algún elemento esclarecedor, quizá fruto del azar, estas dificultades no sólo son numerosísimas sino por el momento pareciera que fuera imposible salvarlas.

Retornando a la importancia de las *Andanzas*, Sofía Carrizo Rueda interpreta que “el planteo prologal y una serie de aspectos que atañen tanto a las historias que narra como a la construcción del discurso, ponen en evidencia que nuestro autor defendía a su estamento, el de los caballeros. Pero no lo hacía con un sentido nostálgico sino proponiendo una renovación y una depuración de cara a los nuevos tiempos, la cual no excluía la asimilación de ciertos aspectos del mundo burgués” (pp.137-138).

Centrado su estudio en la obra de Pero Tafur, sin embargo, paradójicamente, el interrogante que se mantiene es si existió realmente; Sofía Carrizo Rueda prefiere considerarlo como, recordando las palabras shakespirianas: “hecho con la materia de los sueños” (p.148).

En los capítulos últimos, la autora analiza algunos relatos de viajes posteriores, que pueden ser considerados como verdaderos submodelos: los *Viajes* de Domingo Faustino Sarmiento, los de Marguerite Yourcenar, *Una vuelta por mi cárcel*, son algunos de los ejemplos que permiten ilustrar la diversa multiplicidad del género. Examina después la recepción de los libros de viajes en los Siglos de Oro, enumera los relatos editados a lo largo de esas dos centurias e intenta demostrar que ciertas peculiaridades de la novela picaresca que fueron vistas como innovaciones, proceden en realidad de los relatos de viajes anteriores. Finalmente, propone que con esta nueva luz debe estudiarse la literatura caballeresca: ya el *Tirante y Amadís de Gaula* registran dicha influencia en algunos de sus episodios, y también se enriquecería la lectura del *Quijote* pues el protagonista representa este concepto: “el viaje, como símbolo de la vida en esta tierra, se convierte por lo tanto en el medio a través del cual cada uno cumplirá su destino”, “Don Quijote, en principio, viene a integrarse también dentro del tópico de la vida terrenal como peregrinaje” (p.170). Y considera

que es “antes que nada, un viajero. Su esfuerzo consiste precisamente en tratar de enmarcar las vicisitudes corrientes [...] de un viaje por la España de su tiempo, dentro del tipo novelesco que ha elegido para identificarse” (p.171). Creo que podría ser de interés matizar esta reflexión con las distinciones necesarias (por tratarse del *Quijote*) entre peregrinación, viaje, los muy diversos itinerarios quijotescos y las andanzas de los personajes del género parodiado.

Cierra el estudio un párrafo que justifica su título: “Aunque dicha poética [del libro de viajes] no haya figurado nunca en ninguna preceptiva literaria, ciertas características formales y ciertos objetivos definen un tratamiento que distingue nítidamente el género. El viaje, tema, motivo o símbolo de incontables obras, tiene un espacio propio en el que todo se subordina a su discurso” (p.179).

Hay que ponderar el riguroso trabajo que supuso toda esta larga búsqueda de la Doctora Carrizo Rueda y el esfuerzo que significó su elaboración, y elogiar el aporte que constituye por su clara síntesis y exposición del *status quaestionis* en principio, y por todo el avance posterior en la profundización del tema. La obra que reseñamos se ofrece con la excelente presentación ya tradicional en la Editorial Reichenberger, y ha de constituirse en lectura indispensable para los especialistas a quienes, seguramente, ha de incitar a seguir estas líneas de investigación, y contribuirá a abrir nuevos caminos que permitan, además de profundizar la interpretación de otros textos, ubicarlos en el género exacto que realmente les corresponde: no son crónicas ni relatos ficticios, tampoco casos de aventuras, sino *libros de viajes*.

Lilia E. F. de Orduna

Teatro Medieval. 1. El Drama Litúrgico. Edición de Eva Castro. Barcelona, Crítica, 1997.

Teatro Medieval. 2. Castilla. Edición de Miguel Ángel Pérez Priego. Barcelona, Crítica, 1997.

En ocasiones, un objeto de estudio determinado puede atraer las miradas de los investigadores al dejarse ver como un complejo entramado de problemas e interrogantes, problemas que pueden relacionarse con la dificultad para establecer límites, e interrogantes derivados de la falta de documentación. Cuando un objeto puede ser presentado de ese modo, formula una doble invitación: por un lado pone en cuestión postulados teóricos que invitan a construir nuevas teorías, y por el otro invita a formular nuevas hipótesis que permitan explicar lo que la ausencia de evidencias deja en la oscuridad. De este modo es como se nos presenta ese enigmático y conflictivo objeto de estudio que constituye, dentro del campo del hispanismo, el Teatro Medieval, en los dos primeros volúmenes editados en las Páginas de Biblioteca Clásica de Crítica. El plan mismo de la obra parece reflejar, en principio, uno de los primeros problemas que se presentan: el de establecer un criterio de clasificación, ya que mientras el drama litúrgico aparece testimoniado por códices de amplia difusión geográfica en la Península, la producción en lengua romance está signada por la ausencia de textos entre el *Auto de los Reyes Magos* y los textos dramáticos del siglo XV. Esto provoca que se siga un criterio de clasificación genérico, en primera instancia, dedicando el primer volumen al Drama Litúrgico, mientras que el segundo y el tercero abordan el teatro en lengua romance siguiendo un criterio geográfico: Castilla le corresponderá al segundo volumen, mientras que el tercero le será dedicado a Cataluña y Valencia.

Una vez fijado este criterio "mixto" (genérico y geográfico), ambas antologías deberán justificar un criterio de selección de textos, lo cual obliga a definir (o redefinir) los límites del objeto, teniendo en cuenta, sobre todo, que la falta de testimonios escritos entra en contradicción con la espectacularidad característica de la cultura medieval, que se presenta como la esfera donde debió haberse desarrollado la actividad dramática medieval. Por consiguiente, el primer paso metodológico será el de utilizar un concepto de dramaticidad amplio (en

cuanto a sus características formales, el ámbito de desarrollo, las características de la representación, etc.) y restringido (en relación con los elementos espectaculares) a la vez. En este sentido, tanto Eva Castro como Miguel Ángel Pérez Priego han sabido definir adecuadamente sus objetos de estudio, poniendo en el centro de la cuestión la relación entre texto y representación dramática, demostrando, en este último sentido, un particular interés por reconstruir sus pautas, incluyendo documentos que aportan información acerca de este aspecto.

En su edición de los textos correspondientes al Drama Litúrgico, Eva Castro se enfrenta a un extenso corpus con una distribución geográfica diversa. Tal como lo señala la propia editora: "La edición crítica de estas composiciones litúrgicas de uso no oficial, dado su complicado proceso de transmisión, que se sale de los cauces tradicionales, y la consecuente multiplicación de variantes, exige un tratamiento diferente al de cualquier otro producto literario. El interés primero de todo editor crítico es intentar restablecer el texto a su forma original, expurgándolo de errores y modificaciones que se fueron acumulando con el paso del tiempo en el proceso de transmisión; es decir, aproximarse al texto autógrafo, al arquetipo que salió del ingenio de su creador. En un segundo momento, la atención se suele centrar en localizar el lugar de origen de la pieza, si no hay constancia directa sobre el particular, empleando métodos deductivos, y conocer la forma de difusión mediante el testimonio de variantes significativas que fueron constituyendo las diversas familias de códices. Sin embargo, cualquier modificación introducida en un texto litúrgico, a no ser los evidentes errores del copista, ha de ser aceptada como la versión «auténtica», que representa una tradición viva, porque ese texto, con todas sus fluctuaciones a partir de la forma original, fue el que estuvo en vigor en la sede en que fue cantado e interpretado." (pp.61-62)

En consecuencia, en la edición de Eva Castro predomina la noción de "Versión" en cuanto al criterio de selección; enfoque más que acertado, ya que permite por un lado tomar conocimiento de variantes geográficas (que en algunos casos resultan a la vez históricas) que constituyen Tipos diversos, mientras por otro lado pueden cotejarse las diferencias entre distintos códices correspondientes a un mismo Tipo, errores del copista y las diversas lecciones de los editores en el pie de página. De este modo, para citar un ejemplo, en el caso del *Quem*

Queritis (tropo que a su vez sirve de base para la *Visitatio Sepulcri*), la editora establece tres tipos, representados por tres versiones representativas, una para cada caso. Así, el tipo más antiguo está representado por el ms. Vic 105; el tipo standard vicense está representado por los ms. Vic 106 y 134 (este último informa sobre el modo de realización), y por último se toma como tercer tipo a las versiones que utilizan como fuente a la versión aquitana, testimoniados en este caso por las piezas del misal de Zaragoza (1442) y del procesional de Urgel (1527).

Desde el prólogo, la edición de Eva Castro no descuida los aspectos históricos, señalando las primitivas reformas litúrgicas carolingias y la posterior difusión de las mismas en suelo hispánico a través de la reforma cluniacense. De este modo, se nos traza un panorama de las fuentes y de la evolución del género, sin dejar de lado el contexto del Renacimiento del siglo XII, que da pie a la proliferación de un nuevo género derivado del Drama Litúrgico, como es el caso del Drama Escolar, que en ocasiones sirve también, a su vez de fuente para el primero, sobre todo en lo que hace a su novedoso tratamiento de la mimesis de acuerdo a las poéticas greco-romanas. El particularismo regional no está ausente tampoco, a la hora de establecer la implementación de la reforma y su impacto en la producción del drama litúrgico, al cual Eva Castro define como "...una ceremonia cantada, cuyo modo de narración, se realizó a través de un texto preexistente y de unos actores, que prestaban su voz y su cuerpo para los diálogos; se ejecutó en un espacio determinado, que en ocasiones podía recibir cierto tipo de decoración, y estaba destinado a una comunidad, que no solo asistía de forma pasiva, sino que incluso participaba activamente." (p.27) Tal caracterización hace que este género comparta elementos de nuestra concepción actual del género dramático, lo cual justifica un abordaje desde categorías actuales, aunque no se descuiden otros aspectos particulares de la cultura medieval, como la posible transmisión oral de composiciones de tipo optativo, lo que vendría a poner de manifiesto el contacto cultural entre monasterios de regiones diversas.

En cuanto a las obras incluidas, este volumen publica, además de los tres tipos antes mencionados del *Quem Queritis*, siete versiones de la *Visitatio sepulcri* –que en el caso de la versión de Gerona incluye las consuetas con información acerca de la representación y las *Actas Capitulares, años 1528-1539* con consideraciones acerca de las represen-

taciones teatrales de singular interés—, diversas prosas del ciclo de Pascua, como *Victimae paschali laudes* (dos versiones), *Surgit Christus cum trophæo*, (dos versiones), *Planctus passionis*, la única versión atestiguada en España del *Peregrinus*, dos versiones del *Quem Queritis* como tropo del introito de Navidad, tres versiones del antiguamente testimoniado *Canto de la Sibila* y tres versiones del *Officium pastorum*. En todos los casos, las obras se presentan precedidas por un breve estudio particular que remite a bibliografía, y el texto se edita de manera bilingüe, en latín y castellano moderno con notas a pie de página. La edición se completa con la inclusión de un índice, y una bibliografía.

En cuanto al segundo volumen, el dedicado al Teatro Medieval en Castilla, a cargo de Miguel Ángel Pérez Priego, su breve prólogo se centra en retomar las cuestiones metodológicas señaladas al comienzo, lo cual le permite distinguir dos ámbitos relacionados con la espectacularidad dramática: la Iglesia y la corte, que dan origen a dos vertientes principales: el teatro religioso y el profano, subdividido a su vez, según su tema, en amorosos-cancioneriles y políticos-alegóricos. Esta clasificación alcanza a todos los textos publicados, que van acompañados por un sucinto estudio preliminar y completas notas a pie de página que abordan tanto cuestiones lingüísticas como filológicas e históricas. La edición incluye el *Auto de los Reyes Magos*, la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, *Lamentaciones hechas para la Semana Santa*, *Momos en la mayoría de edad del príncipe Alfonso* y los *Momos al nacimiento de un sobrino suyo* de Gómez Manrique, el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo, el *Auto de la huida de Egipto*, el *Diálogo entre el Viejo*, el *Amor y la Mujer Hermosa*, las *Coplas de Puertocarrero*, una *Momería* de Francesc Moner, una *Égloga* de Francisco de Madrid y la *Égloga sobre el molino de Vascalón*. Pero además del cuidado de la edición y su aparato crítico, que la convierten en óptima para los especialistas y accesible para el lector interesado en el tema, sin dudas el acierto más destacable está constituido por la inclusión de dos apéndices: uno dedicado a la publicación de documentos relacionados con ceremonias y juegos teatrales en los templos, y otro que recopila lo relacionado con espectáculos cortesanos y ciudadanos. De este modo el editor transpara un criterio metodológico que se presenta como indispensable en el estado actual de los estudios acerca del teatro medieval: el de considerar a la documentación sobre la representación dramática como au-

xiliar de los textos existentes, ya que si bien el vacío textual no puede llenarse con obras, la interpretación de los testimonios puede cubrir, al menos por el momento, parte de ese vacío. Este solo aspecto es suficiente para considerar a esta edición de Miguel Ángel Pérez Priego como un instrumento indispensable para los investigadores en este campo. El volumen se completa con la inclusión de notas, una bibliografía y un índice.

Tal como afirmáramos en un comienzo, la edición de estos dos volúmenes dedicados al Teatro Medieval nos muestra un objeto de estudio complejo, enigmático y con problemáticas que aun esperan ser investigadas. Y en todos estos sentidos, las ediciones de Eva Castro y de Miguel Ángel Pérez Priego constituyen una invitación a recorrer un camino que volverá a ser visible en la medida en que otros devotos peregrinos sigan buscando huellas mientras van dejando otras para quienes vienen detrás.

Alejandro Lunadei

RAFAEL BELTRÁN, ed., *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*. Valencia, Universitat de València, 1998, 341 pp.

El libro recoge 14 artículos, la mayoría presentados en las *Jornadas sobre literatura de caballerías y orígenes de la novela*, organizadas por la Facultad de Filología y el Departamento de Filología Espanyola de la Universitat de València en diciembre de 1996, que ilustran una rica variedad de enfoques, metodologías e intereses investigativos sobre el campo de la literatura caballeresca y sentimental. Se organiza en cinco bloques temáticos: los orígenes y los mitos de la literatura de caballerías románica, el protagonismo del caballero cristiano, el papel de la mujer, la importancia de los sueños tanto en la materia clásica como en la sentimental, y la fortuna de la imprenta.

En el primer bloque, "Los orígenes y los mitos", **Carlos Alvar** ("*El Tristan en prosa del ms. 527 de la Bibliothèque Municipale de Dijon*", pp. 19-61) estudia este códice fechado en la 2ª mitad del s. XIII, en que se testimonia la unión de las dos ramas de la Materia de Bretaña (El rey Arturo y los Caballeros de la Mesa Redonda y Tristán e Iseo). El hecho que Tristán aparezca en la búsqueda del Santo Grial hizo confundir el ms. con un testimonio más de la *Búsqueda del Santo Grial*, pero según Alvar "en realidad se trata de un relato episódico, de la narración de la parte de la vida de Tristán que tuvo que ver con el grial" (p. 19). Luego de reseñar la evolución y expansión de la versión *Post-Vulgata* y del *Tristán en prosa*, lo que permite ubicar el ms. 527 de la Bibliothèque Municipale de Dijon en esa tradición, pasa a su descripción, comparándolo con el texto publicado por A. Pauphilet y en correspondencia con el resumen de Löseth. La relación de cada una de las miniaturas que aparecen en el manuscrito puede darnos una idea del modo en que éstas complementaban el anhelo del lector medieval: acceder a las aventuras más destacadas de sus caballeros preferidos, puesto que Tristán y el Grial colmaban todas sus expectativas.

A continuación **Paloma Gracia** ("*El mito del Graal*", pp. 63-75) se ocupa de la polémica en torno de la interpretación del episodio del castillo del rey Pescador en *Li Contes del Graal*, que Chrétien de Troyes dejara inconcluso. Dicha polémica, desarrollada sobre todo en los años 50, gira alrededor de tres tesis sobre los orígenes del relato: la tesis ritual y naturalista (sostenida por Jessie Weston en *The Quest of the Holy Grail*, Londres, 1913 y *From Ritual to Romance*, Cambridge, 1920), que lo vincula al culto pagano de la vegetación (tanto de las diosas griegas Deméter y Perséfone como la de sus equivalentes en Egipto y en Asia Menor), la tesis celta (defendida por Jean Marx, Roger Loomis y Jean Frappier) que entiende al Graal como un talismán que el héroe debe ir a buscar al Otro Mundo para restablecer el orden de éste, y la tesis cristiana (sostenida por Myrrha Lot-Borodine y Martín de Riquer) que identifica al Graal con el copón que contiene la hostia sagrada y al cortejo con el ritual de la ceremonia de la Eucaristía. Paloma Gracia expone el itinerario de la discusión y concluye que el debate ya no se centra en los orígenes, cuyas dudas continúan, sino en otros lugares de la obra: el misterio de la genealogía de los personajes de la familia del Graal, los motivos de la naturaleza sexual de la herida del

Rey y de la esterilidad de la tierra. Este cambio de orientación se corresponde con la utilización de elementos del psicoanálisis y de la antropología social (Bloch, Lévi-Strauss, B. Cazelles, entre otros) que parecen seguir los análisis actuales: el incesto, el pecado de familia y el castigo. A caballo de los nuevos tiempos, Paloma Gracia pone de relieve, a modo de conclusión, el psicoanálisis, al que une la tesis, resucitada por ella, de Jessie Weston:

El pecado de Perceval hacia su madre es una transformación del pecado cometido por ella misma –un incesto entre hermano y hermana -, pero cuya naturaleza interesa a Chrétien menos que la culpabilidad de la familia, sobre la que parece pesar una maldición. Las heridas del rey Pescador y del padre de Perceval suponen la misma devastación del país y evocan vagamente la peste que azota Tebas por los pecados de Edipo, esto es, los desórdenes naturales –la esterilidad de la tierra, de los animales y de los hombres- que se relacionan con faltas de índole sexual en los mitos más diversos, y traen el recuerdo de la hermosa tesis de Jessie Weston. (p. 75)

Sin lugar a dudas, la posición de Paloma Gracia es más interpretativa que explicativa, con lo cual no aclara el problema planteado y al que dio tanto interés en el debate. Además hay que considerar la pertinencia del uso de teorías de otros campos para el análisis tan complejo de un texto literario.

Elena Moltó Hernández (“*La leyenda de Tristán y el amor cortés*”, pp. 77-92) intenta demostrar que los textos de Béroul y Thomas son corteses y a la vez, indaga respecto de los estereotipos femeninos, las relaciones heterosexuales en la problemática de Tristán e Iseo y la producción de Chrétien de Troyes, para llegar finalmente, a definir el concepto religioso trovadoresco. Se parte de tres aspectos de las obras de Béroul y Thomas: la naturaleza mágica del amor surgido del filtro, la relación de igualdad que se da entre los amantes y la importancia de las relaciones adúlteras, analizados según los modelos instaurados por Chrétien de Troyes y los trovadores provenzales respectivamente. Finalmente, Moltó Hernández sostiene que la situación amorosa que presentan los *Tristán* no difiere del amor cortés de los tro-

valores, pero sí del ideal de relación hombre-mujer que impone Chrétien, cuyas críticas no van solamente a la relación de Tristán e Iseo, sino a todos los trovadores, porque su modelo se distancia del concepto occitano al introducir la idea del pecado de tener una relación heterosexual fuera del matrimonio. Chrétien pone a salvo la moral tradicional y la religión oficial. Moltó Hernández intenta dar cuenta respecto del desplazamiento producido desde la concepción de los trovadores, donde lo religioso y lo profano se unen con naturalidad, sin preocupación -“están convencidos de que la ayuda divina, para alcanzar ese objetivo [el placer físico], es factible” (p. 89)-, con un concepto religioso muy particular, hacia el concepto de amor cortés presente en Chrétien de Troyes.

En la segunda sección, “El caballero cristiano”, **María Luzdivina Cuesta Torre** (“Ética de la guerra en el *Libro del Caballero Zifar*”, pp. 95-114) analiza la presentación de la guerra en la ficción bajo la teoría, en principio, de Gómez Redondo, que considera que éste es un libro destinado a un regimiento de príncipes. Su análisis se circunscribe a los preámbulos y las consecuencias de la guerra sobre dos cuestiones: la justificación de la guerra y la adquisición de un nuevo equilibrio que desembocaría en una paz más estable y justa. El análisis abunda en relaciones entre derecho y texto, y es directo en más de un sentido. Demasiado directa es, por ejemplo, la relación derecho-justicia-paz que establece. Lo que olvida Cuesta Torre es que también en tiempos de paz la guerra continúa y, justamente, sobre el mismo derecho: las condiciones en que han quedado las fuerzas después de la guerra se vuelven argumentos de derechos adquiridos y por lo tanto, la idea de justicia que pueda convalidar tiempos de paz es tan relativa como la guerra. Detrás de la ética de la guerra (que bien puede ser representada por el *Zifar* para sus lectores) tiene como contrapartida una lógica de las estrategias en las que ese discurso (el del texto) se inscribe y es parte, inclusive de la guerra en tiempos de paz. También es demasiado directa la relación que establece Cuesta Torre en la resolución de un conflicto entre oponentes, con los antecedentes en los pueblos germanos. Olvida que, en términos de Michel Foucault: “el derecho germánico no opone la guerra a la justicia, no identifica justicia y paz, sino, por el contrario, supone que el derecho es una forma singular y reglamentada de conducir la guerra entre los individuos y de encade-

nar los actos de venganza. El derecho es, pues, una manera reglamentada de hacer la guerra" (*La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa, 1995, p. 67). Muy diferente es lo que quiere mostrar el *Zifar* y el derecho posterior al proceso de romanización y de la reforma carolingia, en un momento en que se intenta promover la paz, unificar el poder y estabilizar la jerarquía social como única forma de reinar. Finalmente, para Cuesta Torre el autor del *Zifar* demuestra conocer el modo de vida de los caballeros, las leyes y la teología, así como los documentos legales necesarios para establecer los tratados de paz. A su vez, el autor espera que el público acate las leyes, por lo tanto, los receptores son señores, príncipes y reyes. Por último, el texto se inscribiría dentro del ideal caballeresco, puesto que su didactismo no impide considerarlo un libro de caballerías.

Javier Guijarro Ceballos ("**Notas sobre las comparaciones animalísticas en la descripción del combate de los libros de caballerías. La ira del caballero cristiano**", pp. 115-35) también se interesa por la guerra, pero su análisis se ocupa de las comparaciones entre el caballero airado y las descripciones animalísticas primero y luego, con el diablo. Las fórmulas con que se compara al caballero le permiten ver un resabio épico por un lado; por otro, una etopeya del caballero airado que se relaciona con la problemática de la guerra justa. Asimismo, las comparaciones cuentan con una larga tradición bíblica y clásica en relación con el león y el lobo, asociados al mal y a la furia y la enajenación en cada caso. Para ilustrar esta conexión, Guijarro despliega un cuadro que contiene un conjunto de obras donde se compara al caballero en combate con el diablo. De este modo, Javier Guijarro termina mostrando que el caballero cristiano es representado con una cierta dosis de individualismo, de anárquica independencia, frente a los preceptos religiosos y legislativos que exigían cierto respeto por la vida. A diferencia de lo hecho por Cuesta Torre, aquí se toma al texto literario con ciertas propiedades, en tensión frente a otros discursos. Justamente, es en ese punto donde él ve que puede existir cierta fascinación por este género. Parecería que el éxito se debiera a la admiración que producía el desprecio al temor a la muerte, algo no aceptado en los otros discursos, según cita Javier Guijarro, que cita a Menéndez Pelayo, que cita a fray Luis de Granada en una reflexión sobre una cita de Aristóteles. Este laberinto de citas bien puede darnos idea de lo difícil del tema

y del cuidado que hay que tener al analizarlo.

Emilio J. Sales Dasí ("**El Florisando: libro 'sexto' en la familia del Amadís**", pp. 137-156) se interesa por este texto a partir de su aspecto más negativo: no sólo no tuvo éxito sino que fue prontamente olvidado por los continuadores de la saga. El libro que escribió Páez de Ribera (1510) es una prueba de la heterogeneidad de los libros de caballerías, señala Sales Dasí, que se une a la posibilidad de ubicar la construcción que un autor hace: "es posible escrutar varios motivos singularizadores que califican una obra como el producto de un autor y unas circunstancias peculiares" (p. 138; sobre el tema Sales Dasí ha publicado "Las Sergas de Esplandián y las continuaciones del *Amadís* (Florisandos y Rogeles)", *Voz y letra*, VII/1, 1996). Así, el *Florisando*, aprovecha elementos de los *Amadís* anteriores para tratarlos de un modo diferente, nos presenta la hostilidad del autor contra las artes mágicas y contra la eficacia y heterodoxia de los encantamientos, el historiador ficticio que propone Páez de Ribera no es un sabio encantador sino un hombre de Iglesia con un estatuto más verídico, el protagonismo caballeresco no es producto de su linaje, los personajes y geografías se acercan al ambiente romano (más ligado a los padres de la Iglesia) y se apartan del trasfondo greco-latino (más pagano). Sales Dasí concluye que el intento de Páez de Ribera de reescribir un género con un desmedido componente doctrinal y religioso para la época pudo ser la causa de su poca acogida.

La tercera sección, dedicada a la mujer en los libros de caballerías, se abre con el trabajo de **Cesar Domínguez** ("**De aquel pecado que la acusaban a falsedat'. Reinas injustamente acusadas en los libros de caballerías (Ysonberta, Florençia, la santa Emperatrís y Sevilla)**", pp. 159-80), que parte de un análisis estructural del relato en el que se hace hincapié en los distintos tipos de secuencias narrativas, cuya clasificación resulta muy productiva, a saber: secuencias épicas y secuencias líricas. Dentro de las secuencias épicas, donde encontramos tanto el modo colectivo como individual, existen además las secuencias enéidicas (la mujer es la destinataria del enlace matrimonial), oresteicas (es instigadora del ciclo de venganza), mesiánicas (es objeto de salvación), maléficas (es objeto de acción del antihéroe, o es el antihéroe), órficas (es el sujeto que debe superar las pruebas), edípica (es la madre adoptiva del héroe infante), odiseica (es la protagonista de su

propio viaje de regreso al hogar). Por otro lado, en las secuencias líricas están las matrimoniales y las difamatorias, donde las últimas se subdividen en las producidas por la publicidad de amores adúlteros y las de falsa acusación de la heroína por el antihéroe. De todo el cuadro, el trabajo se centra en este último tipo de secuencia narrativa y sus relaciones con los otros.

Marta Haro Cortés ("**La mujer en la aventura caballeresca: dueñas y doncellas en el *Amadís de Gaula*", pp. 181-217), se propone analizar la presencia femenina en las aventuras caballerescas. Garcí Rodríguez de Montalvo habría logrado representar distintas concepciones de la mujer en la Edad Media: la sublimación de la dama y su inferioridad (desvalida y frágil), que se completaría con una distinción socio-moral entre doncellas solteras y vírgenes por un lado, y por otro, las dueñas, mujeres casadas (aunque es posible que se den dueñas solteras y doncellas casadas). En este punto se propone una tipología de personajes femeninos que intenta abarcar las posibilidades ofrecidas por el texto; esta tipología permitiría determinar dos tipos de relaciones que mantendría el universo femenino con el mundo caballeresco. En primer lugar, adopta el papel de dama desvalida y necesitada, generando aventuras y contribuyendo a encumbrar la figura del héroe (inclusive si es dama traidora o brava). En segundo lugar, las protagonistas femeninas se convierten en el fin último y único del héroe, ya que guían y presiden sus acciones. Es justamente en la figura femenina donde se dan cita los dos ámbitos del héroe: las armas y el amor. Por último, se presentan dos apéndices con la tipología de la figura femenina, los ejemplos y sus modelos, fruto de un trabajo exhaustivo y de fina observación. Quizás hubiera valido la pena que detrás de la clasificación se intentara dar cuenta, también, de las razones estéticas y/o culturales que conlleva dicha clasificación en relación con el género.**

Rafael M. Mérida Jiménez ("**Tres gigantas sin piedad: Gromadaça, Andandona y Bandaguida**", pp. 219-233) explora un tipo de ser femenino cuyas características son funcionales a la narrativa y se vinculan a la ideología presente en la obra de Montalvo. En el caso de Bandaguida, Mérida Jiménez nos señala que el origen del incesto y del parricidio no sería otro que la "vanagloria" de la "gran hermosura" de esta mujer gigante: la desmesura de su genealogía ha engendrado la belleza extrema que concibe al monstruo. Pero Montalvo cargaría las

culpas no en Bandaguida sino en el padre porque éste no permitió o favoreció el casamiento de su hija para que ésta fuera amada convenientemente. De este modo Montalvo haría una reflexión y recomendación de un nivel más cotidiano para su lector en tono y técnica propios de los sermones y ejemplarios medievales, y estaría empleando la ficción caballeresca para plantear cuestiones sobre la educación femenina y los peligros de toda desnaturalización. Se puede observar en el trabajo de Mérida Jimenez un intento por valorar otros elementos que Montalvo presenta al momento de desarrollar la historia y que hacen de éste un autor consciente de las posibilidades del género; por ello le interesa "iniciar una reflexión sobre los intereses del regidor medinense a la hora de trazar su plan de actuación que, simultáneamente, debía sugerir cuáles eran sus *orígenes* narrativos y cuál su idea de *caballería* a finales del siglo XV" (p. 231).

Susana Requena Pineda ("La pareja Partinuplés-Melior y la doble perspectiva en *El conde Partinuplés*", pp. 235-46) estudia la alternancia del protagonismo femenino-masculino en un relato francés transmitido por las tradiciones catalana y castellana. La historia se dividiría en dos grandes planos narrativos: en primer lugar, el proceso de amores de Melior y Partinuplés; en segundo lugar, el proceso de recuperación de la amada por parte del héroe. Requena Pineda se preocupa por demostrar la simetría existente en las dos partes de la novela. Cabría decir que las fuentes teóricas que utiliza (Vladimir Propp, por ejemplo) y los elementos que toma de otros investigadores (Harf-Lancner, Seidenspinner-Nuñez, Maurice Keen) resultan pertinentes, interesantes, motivadores a la hora de desarrollar su argumentación y muestran un buen manejo de los mismos. Quizás por eso, en este punto, el lector de su trabajo espera que se amplíe su observación, por ejemplo, hacia cuestiones teóricas del género.

La cuarta sección. "Los sueños de la historia fingida: ficción sentimental y materia clásica", se inicia con un artículo de Julián Acebrón Ruiz ("'No entendades que es sueño, mas vissyón çierta'. De las visiones medievales a la revitalización de los sueños en las historias fingidas", pp. 249-57), que parte de una distinción entre *visio* (en la vigilia) y *somnium* (en la dormición), y analiza el uso que ambos conceptos adquieren en los episodios oníricos. Según Acebrón Ruiz, los autores medievales privilegiarían la *visio* en tanto ostensión divina (de

orden revelador, admonitorio o premonitorio) en detrimento del *somnium*. El sueño que parece en todo punto inseguro, con posible influencia maligna, es relegado al ámbito de las supersticiones. Es así que los privilegiados por una comunicación de origen divino prefieren experimentar visiones. Quizás por esto es que el sueño o ensueño va cediendo terreno a la visión; término que se aplicará también a los sueños verdaderos. Interviene inclusive aquí, la idea de la Iglesia de que el individuo perdía su control en la actividad de durmiente. Lo importante es que este desplazamiento permitiría desactivar el peligro puesto en el sueño y volverlo utilizable para las ficciones medievales y del siglo XVI. Es decir, los sueños se laicizan convirtiéndose en mero artificio retórico o estrategia narrativa, y adquiriendo características de verosimilitud antes que de verdad. De este modo Acebrón Ruiz nos demuestra cómo se puede hacer un trabajo genealógico del uso de dos términos opuestos, y cómo éstos intervienen en el contexto cultural en que se realizan, tanto para la concepción de la época como para los fines literarios.

Vicenta Blay Manzanera ("**La convergencia de lo caballeresco y lo sentimental en los siglos XV y XVI**", pp. 259-287) trabaja tres aspectos: la transfusión literaria de la ficción artúrica y la sentimental en los siglos XIV y XV, los vínculos genéricos, incluyendo proximidad ideológica, motivos argumentales, tópicos y recursos comunes, y el ingrediente caballeresco de la ficción sentimental. Los dos primeros aspectos están desarrollados en profundidad (el segundo, de todas maneras, contaba ya con aproximaciones especializadas previas muy importantes), pero el tercero resulta más novedoso al recoger, ordenar y calibrar algunos de los principales ingredientes caballerescos en quince ficciones sentimentales analizadas, donde el elemento caballeresco siempre se subordina al sentimental. El trabajo concluye poniendo su interés en la formación de la novela moderna. La *Celestina* parodiaría el género sentimental y el *Quijote*, el caballeresco. Tanto en uno como en otro, "el contraste entre la realidad cotidiana y el idealismo que profesan los personajes acabaría por desequilibrar el viejo edificio ideológico sobre el que se sustenta el *romance*" (p. 279).

M. Carmen Marín Pina ("**Metamorfosis caballeresca de Píramo y Tisbe en el Clarisel de las Flores de Jerónimo de Urrea**", pp. 289-307) sostiene que *Clarisel de las flores* es un libro de caballerías confor-

mé a las fórmulas del género; pero para renovar la materia tradicional, Jerónimo de Urrea se inspira de modo importante en las ficciones antiguas como la leyenda de Píramo y Tisbe, el juicio de Paris, Jasón y Medea, Caunus y Byblis, Salmacis y Hermafrodito, Diana y los Cíclopes, etc. Para ver el tratamiento que el autor hace de las mismas Marín Pina toma como ejemplo la de Píramo y Tisbe. El análisis ofrece un interesante despliegue de materiales bibliográficos en el que se apoya la pertinencia del trabajo realizado.

La última sección, "La fortuna de la imprenta", consta de un solo trabajo: **José Manuel Lucía Megías ("Libros de caballerías impresos, libros de caballerías manuscritos (observaciones sobre la recepción del género editorial caballeresco)", pp. 311-41)**, quien observa el nacimiento de la imprenta en relación con la literatura, lo que ésta le agrega al género en los libros de caballerías, como así también el desarrollo de cierta técnica aún no desestimada del manuscrito y de oralidad para tales historias. En particular, intenta señalar la importancia de la industria editorial hispánica en la creación de la imagen externa uniforme y en la permanencia de los libros de caballerías en el siglo XVI y principios del XVII. En relación con la tradición manuscrita, retoma consideraciones que ya había expuesto en "Libros de caballerías manuscritos", *Voz y letra*, VII/2, 1996. Para dar cuenta de la transmisión oral, analiza el proceso inquisitorial que sufre Román Ramírez, un creador espontáneo y autor de algún libro de caballerías manuscrito según se deduce. La excepcionalidad del testimonio y su misma procedencia de un juicio inquisitorial mueven a reflexionar sobre la particular relación entre el discurso literario y el jurídico (¿cuáles son las condiciones de posibilidad de que tal encuentro se produzca?; ¿a partir de qué cualidades internas y externas de cada uno?; ¿bajo el amparo de qué voces, investidas de qué poderes, en exclusión o a resguardo de qué consecuencias?). Es de especial interés el estudio de la recepción que propone Lucía Megías a partir de la consideración de los libros de caballerías conectada con la decadencia económica, lo que implicaría que habría que relativizar la idea de un género que se acaba. Por el contrario, fueron muchas las estrategias utilizadas por los impresores para continuar su venta. Una de ellas es la caída de la calidad del papel y la reutilización de góticos gastados. Otra es la de desglosar el libro en varias partes, componerlo en fascículos con una por-

tada interior y un falso colofón completo (como el *Florando de Inglaterra*). De este modo, Lucía Megías repone la situación en la que se encontró este género que debió competir con otras modalidades de ficción y con condiciones concretas de mercado y posibilidades de consumo (otra manera de ver el interés y la recuperación de los libros de caballerías, lo presenta el trabajo de Nieves Barandá, "La lucha por la supervivencia. Las postrimerías del género caballeresco", *Voz y letra*, VII/2, 1996). Su trabajo es exhaustivo e intenta llegar a todos los nudos problemáticos que plantea. Sin embargo, hay un elemento cuyo desarrollo queda pendiente: el estudio de la recepción a partir de las marcas del lector en los márgenes de la escritura, puesto que, como él mismo señala, resulta a veces más importante que los comentarios impresos (no sólo en lo que respecta a la valoración del texto por lo estético sino por el grado de alcance del sujeto en el contexto en que lo lee).

Como se podrá ver, el libro es interesante aún en su heterogeneidad ya que rastrea múltiples aspectos, de modo muy claro en general, aunque las diferencias de métodos y de alcances en las observaciones puedan desorientar al lector. No falta profundidad en muchos trabajos y las fuentes están bien expuestas, lo que permite al investigador que le interese alguno de los temas, incursionar por sí mismo en ellas.

Marcelo Gómez

GUTIERRE DÍAZ DE GAMES, *El Victorial*. Estudio, edición crítica, anotación y glosario de Rafael Beltrán Llavador. Salamanca, Ediciones Universidad, 1997 (Textos Recuperados, XV), 799 pp.

Rafael Beltrán supera en esta edición las exigencias de un texto crítico con la anotación pertinente, para ofrecernos una propedéutica a la interpretación de la obra de Díaz de Games, tanto en su dimensión horizontal (ecdótica) como en la vertical y dinámica de sus antecedentes como especie narrativa y su ubicación en la historia del relato biográfico en castellano.

El minucioso estudio introductorio se titula, con propiedad, "La creación literaria de *El Victorial*", porque no es una mera investigación prolija en torno al relato, sino la expresión ordenada de todos los estudios filológicos (históricos y literarios) que el texto mismo requirió para constituirse como edición crítica y anotada; es decir es el plus de una investigación meditada y pertinente en torno al texto. Esta es una evidencia que salta en la primera lectura del estudio introductorio, de modo que el texto crítico se ilumina muy especialmente desde estas páginas introductorias. Diríamos que el editor ha logrado una forma modélica de edición crítica que se le impuso desde la búsqueda de una interpretación literaria que el texto crítico exigía para su logro en perfección.

Una vez más comprobamos lo que es nuestra experiencia personal: la metodología ecdótica ha llegado a una madurez normativa, pero esto constituye un vasto despliegue instrumental; es el editor quien debe escoger los medios a partir de la peculiar requisitoria que cada texto impone.

Cuando el editor supera la *recensio* y la *collatio*, y dr interna en la problemática que la *constitutio textus* manifiesta como necesaria, los caminos laterales aparecen ramificándose y convergiendo, de modo que el tiempo que una edición crítica puede exigir, es normal que exceda la década y quizás más hasta lograr su madurez óptima. Este es el caso de la edición que comentamos. Los trabajos se iniciaron en 1982 con destino a una tesis doctoral sobre la crónica de Pero Niño como biografía medieval (1986), cuajan como propósito ecdótico en la ponencia al XIX Congreso de Filología Románica (Sgo. de Compostela, 1989) y logran su marco en la teoría y la crítica durante la estancia de estudios en Chicago, en 1990. Los años siguientes son los de la maduración final con que se ha

logrado esta excelente edición crítica.

La creación literaria de Díaz de Games se sintetiza en siete párrafos del estudio introductorio: I. El contenido histórico; II. *El Victorial* y la biografía caballerescas; III. La composición del texto histórico; IV. Mar de historias en *El Victorial*; V. La autoría de la obra; VI. Imagen del hombre, imagen del mundo; VII. Lenguaje literario. Con todos estos metódicos asedios, los tres párrafos siguientes, dedicados a la presentación ecdótica, preparan una comprensiva lectura del texto y su anotación.

La relación interactiva entre historia y ficción preside la mayor parte de los 7 párrafos iniciales y justifica la síntesis minuciosa del contenido del relato en el párrafo I, donde Rafael Beltrán completa con datos documentales y referencias a la *Crónica de Juan II* y a la *Crónica de don Alvaro de Luna*, la información biográfica "allí donde es insuficiente o excesivamente sesgada" por Díaz de Games.

En los párrafos II y IV el editor pone a la obra en el marco de la narrativa histórica europea de los siglos XIV y XV, y a ella suma los aportes de la teoría literaria y la crítica actuales sobre Historia y Ficción.

El esquema de la biografía caballerescas es una síntesis comprensiva de lo que la teoría ha avanzado sobre esta especie narrativa mostrando cómo *El Victorial* da una muestra perfecta en cada uno de los tópicos establecidos y, al mismo tiempo, destaca las correspondencias en otras lenguas románicas, desde el *Libro de Alexandre* castellano y los primeros esbozos en Francia, la *Histoire de St. Louis* de Joinville, hasta la *Vie du Prince Noir*, la de *Bertrand du Guesclin* y el *Livre de fais de Boucicaud*.

La crónica de Pero Niño está ornamentada con el ropaje de ficción que agregan las numerosas historias intercaladas (las leyendas de Alexandre, Julio César piadoso, el cuento de Bruto y Dorotea, la leyenda de la Doncella de las manos cortadas), que contribuyen a la novelización de la biografía caballerescas hasta merecer el título que Rafael Beltrán pone, de "Mar de historias".

Nuestro editor hace en el estudio introductorio una importante contribución al conocimiento de la narrativa cronística en castellano en la primera mitad del siglo XV, cuando la crónica particular, inédita en la tradición historiográfica castellana, centrada por dos siglos en la sucesión de reyes de Castilla y León, irrumpe con aportes de interés literario. A las técnicas de la biografía y las de los retratos y semblanzas se suma-

ron los relatos pseudohistóricos y las leyendas de la tradición erudita occidental. *El Victorial* reúne todos los recursos, desde la utilización literaria de los “diarios de a bordo” y relatos de campaña, que dan el tono “histórico” de la Segunda parte (caps. 57 a 89), con páginas vívidas de las campañas navales de Pero Niño en el Mediterráneo y el Atlántico entre 1404 y 1406, hasta el intercalado de historias de la antigüedad bíblica y grecorromana, del mundo novelesco de las historias anglonormandas hasta las leyendas fantásticas de la tradición medieval.

El Victorial muestra en su forma actual la evidencia de dos momentos en la redacción de la obra. Hubo una primera relación de las campañas de Pero Niño a modo de “pliego de méritos” presentado a Enrique III, quien parece haber prometido una especial recompensa a sus servicios.

La metodología ecdótica se expone en dos párrafos. VIII. “El texto y su edición”. En un primer punto se analizan las ediciones de la obra. La primera fue incluida por Eugenio de Llaguno en su célebre “Colección de Crónicas...”, en el vol. II, aparecido en 1782. En verdad, no merece el nombre de primera edición porque Llaguno entresaca las digresiones del relato, por lo que ofrece un texto incompleto del ms. BNM 17648 (llamado ms. A). La primera y única versión completa hasta la edición de Carriazo fue la versión francesa de Circout y Pyumaigre, en 1867, sobre el ms. RAH 9/5112 (ms. B). En 1940 Juan de Mata Carriazo edita el texto completo del ms. A, añadiendo numeración de capítulos, puntuación y mayúsculas. Es el vol. I de la “Colección de Crónicas Españolas” e incluye un listado de 500 enmiendas al texto de A. El análisis de las ediciones disponibles justifica ampliamente la necesidad de esta nueva edición.

La descripción de los mss. conocidos de *El Victorial* precede a las conclusiones extraídas de la *collatio*. Son 6 mss. completos, más un séptimo incompleto:

A: BNM 17648, en gótica librería de la segunda mitad del s. XV o principios del XVI.

B: RAH 9/5112; letra humanística de principios del s. XVI.

C: Biblioteca Menéndez Pelayo, ms. 328; letra cursiva de principios del s. XVII.

D: BNM 5978; letra de fines del s. XVI o princ. del XVII.

E: RAH 9/5618; letra del s. XVIII.

F: RAH 12-4-1; letra de fines del s. XVI o princ. del XVII; procede de la colección del Marqués de Montealegre, integrada en la colección de Luis de Salazar y Castro.

G: BNM 1622; copia parcial del texto que omite toda la Segunda Parte (caps. 37 a 89), fechada en 1798.

Rafael Beltrán llama C al que Carrizo designa con F y viceversa, y elimina D como *descriptus*, pues demuestra su derivación de C.

Todos los testimonios están emparentados por las mismas lagunas y deturpaciones: en un pasaje de la infancia de Pero Niño (cap. 18:31), en el Cuento de los Reyes (cap. 16:6), en la anunciada y faltante carta de Bruto a Dorotea (cap. 57:103) o en el comienzo fragmentario del episodio del matrimonio con Isabel de Portugal (cap. 30:1). Nuestro editor rechaza la afirmación de Carriazo de que A es el mejor testimonio porque a pesar de la perfección gráfica, el copista acumula malas lecturas, lapsus, separa absurdamente las palabras y no distingue entre sibilantes sordas y sonoras en ninguna posición.

B y C presentan errores comunes frente a A y frente a C, y también ofrecen lecturas conjuntas mejores que las de A, lo que parece indicar una buena lectura del ejemplar, que A copia incorrectamente. El editor respalda sus conclusiones en abundante ejemplificación.

E y F coinciden en errores con A: p. ej. *ardeñas... muebles*, en Proemio, 69, frente a los correctos *arduas... muelles* en CD (*muebles*, B); en 14:13 Juan AEF / Sancho BCD; *animallados* ABEF / *avituallados* CD; *otras* AEF / *atras* BCD (apoyada por L. Alexandre 67c).

Al concluir que ninguno de los testimonios tiene las cualidades para ser adoptado como texto base o texto de referencia y teniendo en cuenta que todos proceden de un arquetipo deturpado por lagunas, Rafael Beltrán adopta decididamente la mejor solución ecdótica: reconstruir un texto facticio sobre la base firme de AB (y en concreto, sobre B, por ser más regular y estar más normalizado gráficamente que A), contrapesando en la *emendatio* con una de las variantes de C y haciendo recaer al final el peso de cada elección en la decisión justificada del responsable de la edición (p. 189).

El editor no temió afrontar el arduo trabajo de integración textual que lo ha llevado a lograr un texto más cercano al arquetipo de la rama de la tradición conocida.

El editor trabajó la lectura de dos manuscritos frente al tercero

en el orden siguiente: 1. AC frente a B; 2. BC frente a A; 3. AB frente a C. Cuando AB no dan una lectura común convincente y si la ofrece C, ésta es acogida en el texto crítico. Según sea pertinente, la constitución textual se apoya también en otras fuentes, noticias, referencias de otros textos, de la historia de la lengua, etc. Ocasionalmente, se acogen soluciones que coinciden con el texto de Carriazo y esto se aduce en el aparato crítico. La selección de testimonios es atinada, pero juzgamos que en la restitución de formas gráficas, nuestro editor pudo ayudarse con las lecciones de F. Según la descripción que hace de este testimonio de fines del s. XVI: "utiliza con propiedad las distinciones sonora/sorda (x/j) incluso incorporando muchas distinciones -s-/-ss- intervocálicas que no hallamos en los *antiquiores* mss. AB" (p. 176), puede conjeturarse que F procede de una copia del s. XV (*recentiores non deteriores*).

Las aclaraciones sobre el modo de presentación del aparato crítico y de las notas léxicas, históricas y literarias, son suficientemente explícitas y confirman una vez más la madurez lograda en el conocimiento del texto y de la metodología pertinente para la edición crítica del mismo. Rafael Beltrán ha escogido con inteligencia entre las posibilidades que la ecdótica brinda en esta etapa de la edición. La resultante es la excelencia del texto crítico. En cada página se brinda todo el material que el lector erudito necesita para juzgar el trabajo realizado y efectuar, si lo desea, una lectura interactiva del texto crítico a nivel ecdótico o lingüístico. El lector de intereses literarios encontrará en la franja de notas satisfechas todas sus inquietudes de información histórica y literaria. Rafael Beltrán nos ha dado una prueba de maestría y nos ofrece una edición ejemplar por su método y dedicación pertinente al texto de *El Victorial*.

Germán Orduna

“Crónica del rey Guillermo de Inglaterra”: hagiografía, política y aventura medievales entre Francia y España. Edición, introducción y notas de Nieves Baranda. Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1997 (Medievalia Hispanica, 4), 211 pp.

Nieves Baranda, en una nueva incursión en los textos impresos de la primera mitad del siglo XVI, publica esta vez una edición de la *Crónica del rey Guillermo de Inglaterra*. El mérito de su emprendimiento es doble: por un lado, pone al alcance del investigador y del interesado un texto prácticamente inhallable (la única edición anterior fue realizada por Hermann Knust a finales del siglo pasado); por otro, el estudio introductorio reivindica la *Crónica* como una obra con méritos propios y no como la proyección tardía de la anterior *Estoria del rey Guillelme* (según opinión dominante en la crítica).

Desde su Tesis de licenciatura (sobre la *Historia del rey Canamor*), la editora se ha dedicado al estudio de un grupo genérico al que ha denominado “historias caballerescas breves”, sumando así este nuevo texto a los logros de su investigación. Junto con Víctor Infantes han identificado como rasgo común este grupo de historias, de contenidos y tradiciones tan diversos, su origen medieval y su difusión editorial entre lectores renacentistas. La integración de estos relatos caballerescos en un conjunto definido como “género editorial” obedece a la enorme popularidad que compartían y que aseguraba a los impresores el éxito en las ventas; si bien no existen características literarias comunes, sí hay criterios editoriales afines (uniformidad en la extensión, disposición de los pliegos, etc.).

Los antecedentes de esta edición pueden encontrarse en una comunicación leída en el VI Congreso de la AHLM (“Argumentos para una versión desconocida de la Historia del rey Guillermo”, en *Actas del VI Congreso Internacional de la AHLM*, ed. José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares, Universidad, 1997, I, pp. 257-64), donde Baranda anticipa su principal preocupación con respecto a la *Crónica*: la búsqueda de un origen para esta historia impresa en el siglo XVI. Reconociendo su relación con las otras tres versiones existentes de la leyenda del rey Guillermo de Inglaterra, sostiene que el relato quinientista es una traducción de un original francés escrito en circunstancias muy particulares. Las referencias al ducado de Angeos y la instauración de la fiesta de la

Inmaculada Concepción le hacen suponer un interés ajeno a un lector hispano que preferiría una exaltación patria. Estas referencias encontrarían su explicación histórica en un período de tregua entre Francia e Inglaterra en la Guerra de los Cien Años. En 1445 Marguerite d'Anjou, hija del duque de Anjou (principal negociador de la tregua por la parte francesa), se casa con Enrique VI de Inglaterra y se convierte oficialmente en reina. El autor de este supuesto relato francés, del que no se conserva ningún testimonio, habría tenido la intención de dotar a la Casa de Anjou y a la corona de Inglaterra de un antecesor común ilustre y de comportamiento ejemplar. La desaparición de los testimonios obedecería a la brevedad de una tregua que habría hecho tolerable para los franceses un relato donde el héroe era un rey inglés que además ocupaba de manera legítima el ducado de Anjou.

Continuando esta línea de investigación, y ya en la introducción de la presente edición, Nieves Baranda se centra en la figura del rey Guillermo de Inglaterra como un héroe secularizado en quien los rasgos religiosos y profanos conviven. Luego de comentar las versiones conservadas de esta historia (el *Conte de Guillaume*, poema francés del siglo XII atribuido a Chrétien de Troyes y fuente última de las demás versiones: el *Dit de Guillaume d'Angleterre*, poema francés del siglo XIV, y las dos obras castellanas en prosa, la *Estoria del rey Guillelme*, también del XIV, y la *Crónica*, conservada en dos impresos del XVI), se aboca al análisis de la versión que edita.

La *Crónica* ofrece variantes muy significativas en el plano del contenido. Mientras las demás versiones la orden divina del exilio constituye el comienzo del relato, la *Crónica* inserta siete capítulos iniciales donde se narra la genealogía del protagonista y los acontecimientos que lo llevan a ser rey de Inglaterra. Esta *amplificatio* inicial se completa con un capítulo final, ausente en el resto de la tradición, que relata los últimos días de Guillermo distribuyendo sus heredades para dedicarse a una vida de santidad que será recompensada con la muerte como obtención del gozo eterno. Allí donde la crítica vio una mera extensión distorsionada de la vida del rey Guillermo, Baranda ahonda el análisis de la particularidad del relato.

Entre los rasgos distintivos de la *Crónica*, Baranda destaca la tendencia a la amplificación explicitadora, presente en las interpolaciones extensas y también en modificaciones menores -pero significativas-

al relato nuclear de las aventuras del monarca y su familia. Los hechos intentan explicarse racionalmente, lo que da lugar al desarrollo narrativo de las causas o a la presentación anticipada de los elementos que serán fundamentales para comprender el desarrollo posterior de la acción (es el caso, por ejemplo, del anillo que facilitará el reconocimiento de los esposos). Además, se minimizan los elementos maravillosos en un intento por presentar el texto como una historia verdadera y se suman detalles descriptivos mundanos en desmedro de los que pertenecen al ámbito religioso. También aparecen nuevos personajes que representan realidades propias del final de la Edad Media (hay, por ejemplo, descripciones detalladas de la forma de vida de la clase mercantil).

Estas características relacionadas con la intención de dotar de verosimilitud al relato identifican a la *Chrónica*, según la editora, con prosificaciones que se practican en Francia a fines del siglo XV para actualizar y transmitir historias atractivas. Aunque no se conservan testimonios directos ni indirectos del supuesto original francés del que la *Chrónica* habría sido traducción directa, Baranda afirma esta relación fundamental y minimiza la posible influencia de la versión hispánica previa (*Estoria del rey Guillelme*) y los probables ajustes al propio contexto de producción y recepción en la *Chrónica* quinientista, pues sólo reconoce como posibles intervenciones del supuesto traductor algunas menciones geográficas españolas y nombres propios ligados a la tradición literaria castellana.

Si bien la argumentación de la editora es convincente, el planteo de una fidelidad absoluta de la *Chrónica* a un texto francés inhallable impide, según creo, un análisis más acabado del relato. Aunque el texto quinientista fuera la traducción de tal original, toda traducción implica una adaptación del modelo primitivo en función de los nuevos receptores a los que va dirigida la historia. La estructura narrativa se transforma, los elementos se disponen de manera diferente y los personajes adquieren códigos concordantes con la sociedad que recibe ese texto.

Cuando desarrolla su análisis estructural de la *Chrónica*, Nieves Baranda inscribe el relato dentro de los *romans* de aventuras coetáneos de tradición francesa que tanto se ha dedicado a estudiar. Existen, sin embargo, elementos centrales que alejan al texto quinientista de este tipo de historias; son, según la visión de la investigadora, meras diferencias con el resto de los *romans*, aunque por su relevancia en el desarrollo

del relato merecerían enfoques particulares. El prólogo, por ejemplo, asume una clara voluntad didáctica de la obra centrada en lo político. Baranda afirma que en las historias caballerescas breves sólo los contenidos religiosos, morales o amorosos cobran relieve; señala, además, que la solución a los problemas políticos en el relato es original, pues lleva implícita la ideología de un poder real no absoluto sino compartido con la nobleza. A pesar de estas observaciones, no se ocupa en profundidad de la posible relación de este nuevo planteo político con la realidad castellana de finales del siglo XV, donde la actitud destacada de la nobleza es su deseo de compartir el poder real. El protagonista de la crónica quinientista tampoco es el típico héroe de las historias caballerescas breves, ya que su característica más acusada es la pasividad. La editora asocia esta debilidad en la conducta del rey Guillermo con su origen último en la leyenda hagiográfica de San Eustaquio, pero no considera el peso determinante que los moldes hagiográficos adquieren en la totalidad del relato, motivando las acciones del resto de los personajes e incluso una renuncia final de Guillermo al trono totalmente innovadora en comparación con las demás versiones de la historia.

Muchos caminos para futuros trabajos de investigación quedan abiertos a partir de las reflexiones de Nieves Baranda en su estudio introductorio, en especial en lo que respecta al funcionamiento estructural y a la significación de las variantes que introduce la *Crónica* en la conocida historia del rey Guillermo de Inglaterra. El minucioso relevamiento que hace la editora de estas diferencias constituye uno de los principales méritos de su análisis, además de despertar el interés por esta obra singular y por el sentido de los cambios estructurales presentes en ella.

El texto editado se completa con una serie de notas idiomáticas y situacionales siempre pertinentes, una amplia bibliografía sobre la figura del rey Guillermo de Inglaterra como personaje ficcional, un cuadro comparativo entre tres de las versiones de la historia de este monarca: la *Crónica*, el *Dit* y el *Conte*, y un aparato crítico que recoge los resultados del cotejo entre los dos impresos conservados (T: Toledo, s.i. [pero, Miguel Eguía], 1526; y S: Sevilla, Dominico de Robertis, 1553). Ambos impresos se tienen en cuenta en la preparación del texto resultante, pero la edición se basa en T por considerarse más fiel al arquetipo (el primer impreso) y, en consecuencia, al original del supuesto traductor

de la *Crónica*. En cuanto a los criterios de transcripción textual, son los habituales para las ediciones dedicadas a un lector culto universitario, respetándose las peculiaridades lingüísticas y ortográficas del texto.

La *Crónica del rey Guillermo de Inglaterra* comparte motivos argumentales y líneas narrativas con una serie de historias caballerescas coetáneas. Las separaciones, los reencuentros y los viajes forman parte de la expectativa común de los lectores; más allá de estos asuntos episódicos similares, sin embargo, cada relato recrea de una manera nueva los elementos conocidos. La muy oportuna edición de Nieves Baranda es ahora el punto de partida necesario para futuros trabajos que indaguen la originalidad de un relato poco conocido tanto por el crítico como por el lector menos especializado.

Carina Zubillaga

Universidad de Buenos Aires

MARÍA ISABEL HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *El taller historiográfico: cartas de relación de la conquista de Orán (1509) y textos afines*, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College (Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 8), 1997, 79 pp.

María Isabel Hernández González en este nuevo volumen de *Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar* presta atención al género parahistórico de las cartas de relación castellanas de fines del siglo XV y principios del XVI.

Según explica la autora, en la época estudiada el auge de textos relacionados con lo histórico produjo un desplazamiento del lugar central que ocupaba el método de la crónica real. A partir de la escritura de "las cosas memorables" los escritores del reino buscaban un lugar en el patrocinio y mecenazgo monárquico. En esta situación, junto al número creciente de obras historiográficas (crónicas, compilaciones, memoriales o biografías) la epístola triunfa y se incorpora al taller de la historiografía (p. 10). Esta incorporación no es en sí misma una novedad, ya que la carta como documento oficial era algo común en la chancillería real, pero

[s]í representa una novedad, en cambio, la evolución que sufre en el ámbito del humanismo romancista, motivada, principalmente, por sus ambiciones cada vez más literarias y su ámbito de difusión público, semi-privado o privado; así como su reunión a modo de colección guiada por un criterio temático y de comercio literario. (p. 11)

A demostrar esta hipótesis está dedicado el libro en su conjunto.

El género epistolar en general, y la carta de relación en particular, ha recibido en los últimos años atención de la crítica como lo atestiguan, por ejemplo, las Actas del Coloquio Internacional realizado en Alcalá de Henares en 1995 *Las "Relaciones de sucesos" en España (1500-1750)*, (editadas por Ma. Cruz García de Enterría et alia, Alcalá de Henares, Publications de la Sorbonne & Universidad de Alcalá, 1996).

El presente trabajo se divide en dos secciones, el estudio previo y la edición de las 5 cartas insertadas en el manuscrito 12672 de la Biblioteca Nacional de Madrid, códice cortesano que reúne una antología de 21 obras de diverso carácter. Las cartas aquí insertadas tratan de las campañas militares de los años 1509 y 1510 contra los musulmanes del norte de África y contra los turcos del Mediterráneo, y fueron escritas por Fernán Pérez del Pulgar, Francisco Jiménez de Cisneros, Fray Juan de Cazalla, Fernando el Católico y el maestro de Rodas de ese momento.

En el estudio preliminar la autora enfoca primero el marco histórico de las cartas y luego pasa a trabajar, con diversa profundidad, cada carta por separado. Busca desentrañar en cada caso las estrategias

que señalan su función propagandística, función corroborada, en otro plano, por su reunión en la colección y por el hecho de que varias de ellas hayan circulado, en el momento de los hechos, en versiones impresas para alcanzar un amplio espectro de lectores e influir en la opinión pública. Analizando las cartas del círculo del cardenal Cisneros, la autora dice encontrar una corroboración de la hipótesis de Pedro Cátedra ("En los orígenes de las *epístolas de relación*", en las Actas arriba mencionadas, pp. 33-64) acerca de la existencia, en las campañas militares, de un diario oficial de operaciones que otros textos, como las cartas de relación, utilizarían como tejido narrativo y fuente de la "historia oficial". En el análisis de la carta del rey Fernando el Católico encuentra evidencias sobre la manipulación en la corte de las cartas noticieras y la importancia de los secretarios reales en la difusión y propaganda de las acciones de la corona.

Asimismo se detiene a estudiar la función documental de las epístolas, demostrada por sus posteriores utilidades como fuente de textos históricos o biográficos (como en la crónica de Andrés Bernáldez, *Memorias del reinado de los Reyes Católicos*, o el *De rebus gestis a Francisco Ximénio Cisnerio, Archiepiscopo Toletano* de Álvarez Gómez de Castro)

En último lugar se estudia el texto de Fernando Pérez del Pulgar, al que la autora califica como epístola admonitoria. Esta carta recibe un análisis más profundo que el resto y es considerada fundamental para explicar y dar sentido pleno a la colección ("... es posible pensar en que esta carta monitoria de *re militari* presta supervivencia a cartas meramente noticieras que ahora son ya piezas clásicas de un subgénero epistolar recientemente rescatado de su función ancilar", p. 29). Así las cosas, resulta bastante discutible la decisión de dejar para el final precisamente esta carta, que es la primera de la colección y cronológicamente anterior a las otras. Puede que la autora haya encontrado buenas razones para este cambio de orden, pero no hubiera estado de más explicarlas en el texto.

En la edición del manuscrito la autora ha seguido los criterios actuales en la puntuación, separación de palabras y desarrollo de abreviaturas. Asimismo los textos de las cartas han sido colacionados con las versiones impresas que existen, ya sea contemporáneas a las mismas o provenientes de ediciones modernas. El aparato de variantes se coloca al terminar la edición de las cinco cartas.

Habiendo agotado, al parecer, los comentarios en el estudio preliminar, (aunque hay algunas notas que contextualizan términos o prácticas) la mayor parte de la anotación textual se refiere a cuestiones bio-gráficas o léxicas. Dentro de estas últimas, la elección de la materia anotable puede ser discutible; en ciertas ocasiones no queda claro por qué deja pasar vocablos sin comentario para luego anotarlos más adelante, o por qué quedan términos técnicos sin anotar (por qué anotar *guardase* = 'protegiése' [p. 56] y dejar en silencio *alcrevite* [p. 53] o *espingardas* [p. 41], para mencionar sólo algunos ejemplos).

Es laudable, de cualquier manera, el esfuerzo para acercar al lector y estudioso contemporáneo una serie de textos que, por su condición particularmente marginal tanto a la historia como a la literatura, no le son tan familiares ni asequibles.

El volumen concluye con una completa bibliografía, y dos útiles índices, uno de materias y otro de voces anotadas.

Julia D'Onofrio

FRANCISCO CROSAS LÓPEZ, *La materia clásica en la poesía de cancionero*. Kassel, Edition Reichenberger, 1995, 360 pp.

El estudio de la materia clásica, en especial mitológica, en algunos poetas destacados del cuatrocientos castellano -Santillana y Mena sobre todo- no es nuevo; sí lo es esta visión de conjunto que presenta Crosas López, primer abordaje sistemático y exhaustivo del tema, que cubre no sólo las obras de los dos grandes autores del período, sino también las composiciones de los poetas menores de cancionero. El volumen, esmeradamente editado por Reichenberger -como todos los de ese sello editorial-, consiste en

una reelaboración de la tesis doctoral del mismo título defendida por el autor ante la Universidad de Navarra en 1994. Según palabras de Crosas López, el tema de su trabajo es “la presencia y la función del legado cultural grecolatino en los poetas castellanos del siglo XV” (p. 1). El *corpus* estudiado resulta a la vez acotado y abarcativo; se limita a dos poetas, Santillana y Mena, y a dos compilaciones, los cancioneros de Baena y de Estúñiga, pero tanto unos como otros permiten cubrir lo principal y más representativo de la producción poética castellana del período en cuestión. Sería deseable, claro está, a la vista de los encomiables resultados obtenidos por el autor en su estudio, que éste se extendiera en posteriores trabajos a otros cancioneros y otros lapsos cronológicos y ámbitos -el *Cancionero General* y los poetas del reinado de los Reyes Católicos, por ejemplo-. Pero el propio Crosas López se encarga de aclarar que buena parte de los fenómenos analizados a propósito de su *corpus* es común, en sus rasgos generales al menos, a la totalidad de la producción poética cancioneril del siglo XV (p. 2).

La parte central del libro se divide en dos grandes capítulos. En el primero, “La presencia de la materia clásica en los textos poéticos” (pp. 7-57), procede el autor a definir algunos de los conceptos básicos de su investigación: “Llamo *motivo* a cada una de las apariciones funcionales de un elemento temático (un personaje ficticio o histórico, un topónimo, una efemérides, etc.) de origen clásico” (p. 7). Entiende el autor *lo clásico* como sinónimo de *lo antiguo grecolatino pagano*, con expresa exclusión de los elementos cristianos y patrísticos, y restringe la comprensión de *motivo* a los elementos temáticos *funcionales*, esto es, a “toda aparición concreta con un sentido propio y una función concreta en el texto (término de una comparación, protagonista o narrador de una fábula, interlocutor del poeta, *exemplum*, etc.)” (p. 8). Clasifica luego los motivos en míticos y no míticos, y subdivide los últimos en personajes históricos y sabios o *authoritates*. Como clases aparte establece los topónimos (míticos o no), y los recurrentes *topoi* referidos a Fortuna y Amor. Seguidamente, establece una cuidada cuantificación de las ocurrencias de cada clase para cada una de las cuatro partes del *corpus*, señalando además la distinta proporción en que aparecen los motivos según el género poético, y lo que denomina la *densidad* de motivos, esto es, la cantidad media de motivos por poema. (En relación con este último dato, Mena es quien ostenta una densidad mayor: 1029 motivos en 15 poemas). El total de motivos del *corpus* suma 3011 (757 distintos), en 226 poemas: 501 en *Baena*, 240 en *Estúñiga*, 1239 en Santillana y, como se dijo, 1029 en Mena.

Pero más allá de los datos numéricos, Crosas López analiza el significado y la función poética de cada clase de motivos: el canon de *auctores*, Libertad, Fortuna y Providencia, los dioses, Amor y *fabula*, Troya la antigua y la nueva Troya (Roma), Hércules y sus trabajos. El análisis de lo que estos motivos significan en sus contextos correspondientes continúa y se ahonda en el extenso segundo capítulo del libro, "Tratamiento de la materia clásica en los textos del corpus" (pp. 59-240). En él considera el autor los motivos clásicos en función didáctica, estética y de ornato, y dedica una larga sección a analizar la funcionalidad retórica de los motivos, plasmada por lo general en figuras que toman la referencia clásica, directa o indirectamente, como punto de comparación, en relación con una visión de excelencia paradigmática atribuida a la Antigüedad: símiles, *topoi* del *ubi sunt* y del *de casibus*, la superación o sobrepujamiento -el *Überbietung* de Curtius-, la metáfora, la parodia, la perífrasis, los *facta et dicta* de personajes memorables, la descripción y caracterización. Especiales e interesantes secciones dedica Crosas López al tratamiento de los espacios y tiempos mitológicos, de los personajes del mundo clásico -históricos o ficticios- que desempeñan funciones de protagonistas o interlocutores en los poemas narrativos, y de las visiones o sueños de trasmundo contruidos según los arquetipos grecolatinos.

Peculiar interés cobra la sección dedicada a deslindar el grado de conocimiento y percepción del mundo antiguo que demuestran los poetas del *corpus*, cuya información acerca de la cultura clásica aparece a menudo, bien que profusa y hasta erudita, como "abigarrada, asistemática y en ocasiones espúrea" (p. 143). A partir de esta observación deriva el autor hacia la sección probablemente más valiosa de su estudio, dedicada al problema de las fuentes y las *auctoritates*. Lejos de limitarse a las fuentes obvias y directas más fácilmente reconocibles, Crosas López avanza con encomiable tiento en el terreno de las fuentes indirectas o secundarias, textos medievales como la *General Estoria* o las *Morales de Ovidio*, entre otros, los que con su intermediación resultan a menudo responsables de esos errores o anomalías en la presentación de los motivos -identificación o fusión en uno de dos motivos distintos, desdoblamiento en dos de un único motivo, confusión de materias, onomástica o toponimia- que pudieron inducir a determinada crítica a subrayar, exageradamente, la supuesta "ignorancia" de los poetas del *corpus* acerca de los materiales clásicos. Más allá de consignar las fuentes expresamente referidas por los au-

tores, la tarea de rastreo e identificación que realiza Crosas López de las fuentes no referidas resulta a todas luces enjundiosa y muy en línea con algunos ilustres filólogos que lo precedieron en tal cometido, como María Rosa Lida, Rafael Lapesa y Maximilian Kerkhof, entre otros. Hay incluso una visión siempre alerta y crítica del investigador respecto de sus predecesores, como se evidencia en las objeciones que realiza a María Rosa Lida a propósito de la tajante oposición que ésta establece entre un primer Mena "medieval", seguidor de fuentes indirectas como los textos alfonísies, y un segundo Mena "prerrenacentista", que accede a fuentes clásicas directas (pp. 208-210). Consideraciones siempre atinadas acerca del anacronismo como modo medieval de presentar los materiales clásicos, de la visión medieval del mundo antiguo como parte integrante de su propio mundo y no como una era anterior y cerrada -a la manera en que sí verán a la Antigüedad los renacentistas-, y de los materiales clásicos en relación con la presunta "oscuridad" que confieren al discurso poético, cierran este segundo y final capítulo del estudio.

A modo de apéndices, el libro incluye a su cabo una lista de fuentes y bibliografía (pp. 241-265), índices de los poemas del *corpus* que contienen materiales clásicos, de sus primeros versos y de sus autores (pp. 267-282), un extenso y detallado catálogo alfabético de los motivos contabilizados -con indicación precisa de sus localizaciones dentro de los textos del *corpus*- (pp. 282-358), y cuatro cuadros estadísticos de los motivos estudiados, clasificados según poemas y autores, según su tipología, según los grandes ciclos de la materia antigua, y según los géneros de los textos que los contienen (pp. 359-360).

Javier Roberto González

JERÓNIMO FERNÁNDEZ, *Hystoria del magnánimo, valiente e inuencible cauallero Don Belianís de Grecia*, Libros I y II. Introducción, texto crítico y notas de Lilia E. F. de Orduna, 2 vols. Kassel, Edition Reichenberger, 1997 (Teatro del Siglo de Oro. Ediciones Críticas, 84 y 85), lxxx + iii + 431 pp. y 531 pp.

Sería una *boutade* presentar desde estas páginas la vasta labor desarrollada por la Dra. Lilia F. de Orduna en el terreno de la literatura del Siglo de Oro. Me limitaré a señalar que la edición que motiva este comentario nació como tesis doctoral y que experimentó largas peripecias -que quienes compartimos este habitat no podemos eludir- algunas de las cuales narra la autora, con fina ironía, en el Prefacio.

Más allá de la anécdota -simpática o dolorosa- el estudioso agradecerá esta ejemplar edición del *Belianís de Grecia*, salvado por el cura y el barbero cervantinos pero que no había conocido edición moderna, pese al interés -merecido por cierto- que revisten los libros de caballerías y que, con el *Amadís* a la cabeza, ha motivado la edición de varios de ellos, que la autora cita. El *Belianís* es atractivo, además, por sus valores propios -la edición permitirá profundizar el estudio del género- y no lo es menos para el conocimiento del imaginario europeo y americano ya que su presencia en nuestro continente ha sido atestiguada por los estudios de Juan Antonio Carrizo y de Irving Leonard.

L.F.O. ha basado su edición en la *princeps* burgalesa de 1547, de la que cotejó los dos únicos ejemplares que al parecer subsisten: el deteriorado de la Biblioteca Nacional de Madrid y el perfectamente conservado de la Biblioteca de Catalunya, cuyas respectivas variantes registra en las notas y explica en éstas y -las más sobresalientes- en la Introducción. La minuciosa descripción de uno y otro ejemplar se completa con la de otras tres ediciones del siglo XVI: la 2ª, de Estella, 1564, la 3ª, de Zaragoza, 1580, y la 4ª, de Burgos, 1587. Se da cuenta, asimismo, de un par de referencias verosimilmente equivocadas a otras ediciones del XVI, así como de otros ejemplares existentes y de las traducciones realizadas.

Al estudio de las ediciones se agrega el del espacio material donde se compusieron los libros: reconstrucción del barrio de los impresores burgaleses de la época y tres esquivas noticias de Martín Muñoz, el responsable de la *princeps*, que a lo que parece sólo imprimió otra obra además de ésta.

Del enigmático Jerónimo Fernández, que aparece como autor del *Belianís*, Martínez Aníbarro en su *Diccionario Biográfico* arriesga que se trate de Jerónimo Villegas (conjetura que Lilia Orduna transcribe) aunque, lamentablemente, no puede -al menos hasta ahora- probarse. Como suele ocurrir, más sencillo resultó identificar al conspicuo personaje a quien le fue dedicada la obra, Don Pedro Xuárez de Figueroa y de Velasco que, entre otros títulos, ostentó el de Deán de Burgos y ser hijo natural del condestable de Castilla don Bernardino Osorio de Velasco, primer duque de Frías.

Los rasgos que singularizan la lengua y estilo del *Belianís* respecto de otras obras de su género han sido puntualizados, distinguiendo niveles en los prólogos de cada libro y en el discurso narrativo. Destacan los recursos, no inéditos pero sí muy característicos, a la "falsa traducción" y a los temas del sueño y de la cueva donde supuestamente fue hallada la segunda parte del manuscrito. En lo lingüístico, ha de marcarse la perduración de rasgos del español del siglo XV.

El criterio editorial sigue expresamente la feliz fórmula de Cacho Bleuca: ser "sistemático y coherente", justificando expresamente las imprescindibles transgresiones. La Introducción se completa con el examen de algunos aspectos que la autora quiso destacar por su especial interés, que trasciende el espacio usualmente destinado a una nota, y que muestran las modalidades lingüísticas *-lexos tierras* y posible uso de *en* por *e* o *y*; tratamiento intercambiable de voseo y tuteo- y la influencia francesa.

La edición consta de cuatro índices -de capítulos, de nombres propios, de lugares y de vocablos anotados- y de una extensa bibliografía.

En suma, se trata de una obra que enaltece a nuestro medio científico y devuelve el optimismo al rescatar utopías forjando con ellas bellas y contundentes realidades.

Raquel Homet

MARÍA TERESA JULIO, *La recepción dramática. Aplicación al teatro de Rojas Zorrilla*. Kassel, Edition Reichenberger, 1996 (Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura, 31) xi + 510 pp.

María Teresa Julio ofrece al público interesado una reelaboración de su tesis doctoral, preparada bajo la dirección de Rosa Navarro Durán y defendida ante la Universidad de Barcelona en 1993 en la que aborda el análisis de los recursos expositivos que ponen en marcha los dramaturgos para situar a los espectadores, dándoles los antecedentes necesarios para el seguimiento y la comprensión de la historia que van a ver. Este fenómeno, general en las manifestaciones del teatro occidental con fuerte contenido diegético, se basa en el hecho de que, a partir de la exposición misma, se instaura una relación dialéctica, esencial y constante, entre autor y espectador.

En relación con la obra de Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648), la autora aspira a "revalorizar un dramaturgo y una obra injustamente poco conocidos" (p. 3). En efecto, su doble condición de dramaturgo cortesano y popular propicia el estudio de los dos espacios básicos de representación del teatro peninsular del siglo XVII, es decir el corral y la corte. Desde el punto de vista textual, importa la aspiración de la autora a contribuir a un mejor conocimiento textual del dramaturgo "ofrec[iendo] un catálogo sobre las obras de Rojas y una versión fidedigna de sus textos" (4). Según declara Julio, se ha basado en los textos originales o en ediciones críticas, fundamentalmente en las dos *Partes* de comedias (Madrid: Imprenda de Lorenço de la Iglesia, 1680), las ediciones críticas de Américo Castro (*Cada cual lo que le toca*, 1917), B. Wittman (*Del Rey abajo, ninguno*, 1982), A. Suárez (*Entre bobos anda el juego*, 1990), de R. R. MacCurdy (*La vida en el ataúd*, 1961; *Lucrecia y Tarquino*, 1963; *Morir pensando matar*, 1961; *Numancia cercada*, 1977; *Numancia destruida*, 1977; *Obligados y ofendidos*, 1963), el manuscrito de *El mejor amigo, el muerto* (Biblioteca Nacional de Madrid, MS 15671), una suelta del siglo XVIII de *No hay duelo entre dos amigos* y tres de las comedias editadas por Ramón Mesonero Romanos para la BAE (*El Cañ de Cataluña*, *El desafío de Carlos V* y *Primero es la honra que el gusto*).

La Introducción se inicia con una "sinopsis histórica" de los modelos dramatológicos que recupera las contribuciones que pueden extrapolarse desde el formalismo ruso hasta los planteos de la estética de

la recepción—principalmente de Jauss e Iser—y la semiótica de Eco. De acuerdo con ello, en su participación teatral, el espectador maneja tres fuentes de información: lo verbal, lo visual y lo que presupone, es decir, aquellos datos que derivan de su competencia pragmática y de su competencia literaria. Al respecto, señala Julio que “el diálogo entre autor y espectador sostenido por el principio de cooperación [Grice] se materializa en la escenificación por medio de dos fuentes fundamentales de estimulación informativa inmediata: la audición y la visión [...] La comprensión—mejor, la comprensión—de los datos suministrados por estas fuentes sólo adquiere plenitud cuando los significados se integran progresivamente en la hipótesis de la coherencia mediante una capacidad, típicamente llamada ‘competencia’, que presenta una dimensión estática y otra dinámica—respectivamente de presuposición e inferencia—, pues aún lo que el individuo ya sabe (lo presupuesto) con su habilidad para conciliar lo que sabe con lo que aparece como nuevo (lo inferido) y avanzar en aquella hipótesis” (pp. 15-16).

En el teatro áureo español, la palabra es la fuente de información más productiva. De hecho, Julio nota que en el teatro de Rojas la palabra se usa para representar la trama de la obra, indicar la decoración, aportar indicaciones espaciales y temporales, presentar la acción y configurar los personajes. En consecuencia, el cuerpo central del estudio prioriza concediéndole mayor extensión el estudio de la comunicación verbal. Dado el desfase informativo que existe entre lo que saben los personajes y lo que sabe el espectador, el dramaturgo está obligado a concentrar en las primeras escenas una enorme cantidad de información (exposición de los requisitos). Atento al principio de verosimilitud, el autor debe resolver el problema con “naturalidad”, de lo que depende la técnica por emplear.

Además, María Teresa Julio aborda con idoneidad el análisis de la información verbal y de las competencias pragmática y literaria, para concluir que “gracias a todas estas fuentes informativas, el espectador accede al mundo posible ficticio a partir no sólo de lo que oye, sino también de lo que ve y lo que sabe” (p. 469). En consecuencia, la identificación de los diversos tipos de fuentes de información y la profundización en los procedimientos artísticos que se emplean para resolver el problema inicial de la descontextualización del espectador son no sólo pertinentes sino también imprescindibles a la hora de alcanzar una compren-

sión profunda del funcionamiento del texto dramático.

No cabe duda de que *La recepción dramática* constituye, por un lado, un provechoso análisis de la obra de Rojas Zorrilla y, por otro, una valiosa contribución, tanto teórica como metodológica, al estudio de la dramaturgia general e hispánica.

Daniel Altamiranda

BARTOLOMÉ PALAU, *Victoria de Cristo*. Edición crítica, introducción y notas de José Gómez Palanzón. Kassel, Edition Reichenberger, 1997 (Teatro del Siglo de Oro. Ediciones críticas, 74), 343 pp.

Bartolomé Palau fue un dramaturgo que disfrutó de considerable popularidad en su época pero de quien muy poco se conoce con certeza. Sus dramas fueron escritos entre 1541, fecha de la *Farsa llamada Custodia del Hombre*, y 1569, fecha de la hoy perdida *Historia de Santa Librada y sus ocho hermanas*. La *Victoria de Cristo*, de 1563, es la obra de Palau que con mayor frecuencia ha sido editada. Se conserva en un manuscrito del siglo XVIII y tres ediciones del XVI: una de Zaragoza de 1569 por Miguel Güessa, que se toma como texto base, otra incompleta de 1570 y una de 1589. A ello hay que sumar media docena de referencias a ediciones contemporáneas perdidas y varias ediciones posteriores.

El estudio introductorio de Gómez Palanzón incluye una puesta al día bibliográfica sobre la cuestión de las fuentes empleadas por el dramaturgo, un análisis estilístico-formal, preparado con pericia, que incluye aspectos métricos, rasgos lingüísticos y estilísticos, y un "análisis estructural" en el que se incorporan consideraciones sobre el género, los personajes y las técnicas compositivas y, por último, un análisis temático.

El texto editado responde al principio de fidelidad ortográfica al texto base, con notas explicativas de carácter lingüístico y cultural—referencias mitológicas, bíblicas e históricas. Se ha modernizado la acentuación y la puntuación así como también el uso de mayúsculas. La página está dispuesta en tres secciones: en la superior se transcribe el texto editado, en la intermedia se dan las variantes textuales y al pie las notas. La edición se enriquece con algunas reproducciones de folios de ediciones antiguas aunque sin indicación de la procedencia, y dos índices—“de voces” y “de nombres propios”—que facilitan la consulta.

Aunque la introducción podría criticarse por adoptar un diseño excesivamente escolar, la edición de la *Victoria de Cristo* resulta una oportuna contribución para un mejor conocimiento de la dramaturgia hispana anterior a Lope de Vega.

Daniel Altamiranda

ELIA NATHAN BRAVO, *Territorios del Mal: un estudio sobre la persecución europea de brujas*, Universidad autónoma de México, México, 1997, 225 páginas.

Notorio e interesante es el abordaje que propone Elia Nathan Bravo con respecto al fenómeno de la brujería europea.

En la introducción desarrolla los conceptos de *crimen* y *castigo*, para luego relacionarlos con la persecución y posterior cacería de brujas, procedimiento que ya anticipa claramente la dirección que tomará esta investigación.

El cuerpo del libro consta de tres justificadas partes en las cuales se observa un análisis que va desde lo conceptual individual hacia lo contextual general.

La primera parte examina con detenimiento el campo semántico de *magia*, al cual le sigue una clara tipología relacionada con el término; luego enlaza todo esto con la herejía, brujería y hechicería, proponiendo y demostrando acertadamente los componentes sociales que

tanto caracterizan este análisis. Además expone y cuestiona a los grandes eruditos sobre el tema: Caro Baroja, Kieckhefer, Cohn, Rusell y Frazer, entre otros.

La segunda parte se detiene en la significación de la brujería y en el origen de este hecho, cómo paulatinamente desde los primeros Padres de la Iglesia se fue asociando con la figura del diablo y con el elemento sectario en el desarrollo del *sabbat*.

La tercera parte se refiere a la historiografía de la persecución de las brujas, trata de los procedimientos llevados a cabo, los procesos y ejecuciones y da algunas estadísticas sobre la cantidad de éstos. Además expone una serie de conceptos que toma de la sociología y los aplica al fenómeno concreto de la brujería, como por ejemplo *control social*, *conflicto social*, entre otros. Este punto de vista es interesante, ya que demuestra que el de la brujería no fue sólo un suceso histórico-religioso, sino una respuesta social frente a intereses comunitarios y políticos.

Si bien la metodología que emplea este estudioso para exponer sus tesis, en las cuales refuta o completa *criterios de autoridades*, es a todas luces seria y erudita, en ciertas oportunidades se hace dificultosa la lectura comprensiva, ya que los contenidos son expuestos de una manera abigarrada y poco clara. Sin embargo, se puede apreciar un trabajo de años de investigación y de lecturas pensadas profundamente, lo cual ha dado como fruto una exposición detallada y original del fenómeno de la brujería europea, que es muy útil para aplicar a otros ámbitos por el magnífico y completo soporte teórico de esta investigación.

La obra culmina con una extensa y pertinente bibliografía, en la cual aparecen citados los más importantes trabajos en la materia.

Mónica Nasif

DIEGO CATALÁN, *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª. Los textos abiertos de creación colectiva. Parte 2ª. Memoria, invención, artificio*, Madrid, Siglo XXI de España Editores-Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1997-98, xxxv + 362 pp. y viii + 339 pp.

Diego Catalán reúne en este libro sus trabajos ya clásicos de índole teórica referidos a la poética del romancero tradicional oral que, presentados en conjunto y señalando la cronología de su génesis, permiten observar la evolución que ha sufrido la concepción del género en el transcurso de una larga trayectoria profesional. La mayor parte de los capítulos son reediciones de artículos dispersos, ofrecidos con modificaciones mínimas con respecto a los originales, hecho que determina en forma inevitable, a pesar de la preocupación explícita del autor, que en algunos casos se repitan argumentaciones teóricas y ejemplificaciones.

Una sólida exposición teórico-metodológica perfeccionada con el correr de los años y un fluido análisis textual acompañado de agudas observaciones determinan que los dos tomos publicados se conviertan en una herramienta de suma utilidad para los especialistas, que a su vez se ofrece como un espejo de su objeto de su estudio: las diferentes propuestas de abordaje que se desarrollan en el libro pueden ser leídas desde una perspectiva diacrónica, en una especie de sistema abierto homologable al romancero tradicional.

En primer término Catalán establece la independencia del romancero oral moderno con respecto a sus congéneres medievales y renacentistas, apartándose de la concepción filológico-historicista de Menéndez Pidal, quien nunca dejó de considerar a la tradición contemporánea como el fluir siempre renovado que le proporcionaba elementos de comparación con los textos antiguos posibilitando la constatación de sus teorías y no como un fenómeno en sí misma.

Si bien en el desarrollo del libro se destaca la importancia de los estudios diacrónicos en el romancero tradicional, desde el comienzo se da por sentada la dificultad de establecer comparaciones entre textos antiguos y modernos porque éstos últimos "no son propiamente poemas" en la medida en que sólo existen en la memoria colectiva que mezcló sin miramientos categorías que eran diferenciables en el romancero antiguo y que en la tradicionalidad actual no existen como tales. A través de una cita intencionalmente desordenada se realiza una interesante presentación de

conjunto del multifacético fenómeno denominado romancero hispánico (I, xiii y sgts.) que demuestra cómo poemas de diversos orígenes y metros disímiles alcanzaron una unidad estilística en la tradición oral moderna. La presencia del romancero en la literatura española, y también la confusión de sus límites, se retrotrae a la fijación que llevaron a cabo con fines comerciales los impresores del siglo XVI. A partir de entonces romances viejos, romances nuevos, romances facticios que integran elementos dispares, otorgan al romancero una "falsa unidad" que se transmite sin interrupción de los editores antiguos a la erudición moderna, instalando desde ese primer momento la heterogeneidad intrínseca del género que ha dificultado desde siempre su abordaje, a pesar de los intentos de reconstrucción restringida del objeto de estudio que emprendieron los filólogos alemanes, difundió Menéndez Pelayo, y continuaron sin rupturas las obras monumentales de Menéndez Pidal y Rodríguez Moñino. Posteriormente todo lo que se avanzó en el conocimiento del romancero (y en relación directa con la profundización de los estudios sobre oralidad) no contribuyó a unir las manifestaciones romancísticas sino que produjo una gran brecha entre testimonios antiguos y modernos que hasta ese momento había sido evitada por la visión unificadora de Menéndez Pidal.

En este estado de la cuestión, a partir de los trabajos elaborados en la década del 70, Catalán se preocupó por señalar "La conveniencia si no necesidad, de estudiar de forma autónoma, en la sincronía de los siglos XIX y XX el 'Romancero tradicional moderno' y no ver en él simplemente, una sobrevivencia anacrónica de una poesía perteneciente a otros tiempos..." (I, xxiv). Esta afirmación lo desvió de la concepción pidaliana y lo condujo a exponer la especificidad de esa tradición a partir de la descripción de su funcionamiento y la abstracción teórica consecuyente: "De ahí que me parezca imprescindible replantear hoy, en un metalenguaje atento a las preocupaciones de la crítica de los años 70, la noción pidaliana de 'tradicionalidad' y de esta forma recuperar para lectores desinteresados en la erudición 'filológica' de fines del siglo pasado y de la primera mitad de éste, ideas de actualidad innegable y de permanente interés" (I, 161).

En la construcción teórica llevada a cabo tuvo fundamental importancia el señalamiento de la influencia determinante que tiene el contexto en la actualización de los romances orales, el condicionamiento que el universo referencial ejerce sobre los textos en los distintos niveles de articulación del mensaje romancístico, que desde una primera impronta

semiótico-estructural Catalán denominó discurso, intriga, fábula y modelos actanciales (siguiendo la propuesta de Cesare Segre). También se enfatiza que el romance nunca debe dejar de ser considerado como un mensaje poético, como un producto literario cuya singularidad respecto a la literatura no tradicional radica en la apertura no sólo de significados sino también de significantes, especificidad que permite acotar el “romancero tradicional moderno” en función de criterios que rescaten su tradicionalidad (evidencia de una vida en variantes que indica la intertextualidad), su modalidad de relato (importancia de la actualización dramática) y su funcionalidad (el poema considerado como fragmento de la realidad en tanto es un ejemplo de vida que tiende a representar la ideología del pueblo). Se pone de manifiesto en el romancero oral moderno una tendencia orientada hacia la complejidad psicológica de los personajes y una intensificación de los protagonismos femeninos.

La propuesta teórico-metodológica presentada comienza por destacar la importancia que tuvieron las investigaciones romancísticas que en la década del 60 se desarrollaban simultáneamente. Catalán enfatiza la importancia que adquieren los estudios sobre creación tradicional tanto en textos antiguos como en modernos a partir de la discusión de los trabajos de Giuseppe Di Stefano y Paul Bénichou, con quienes comparte la crítica al exceso historicismo de los tradicionalistas y cuyos aportes integra en varias ocasiones a sus reflexiones, mientras que se distancia marcadamente de la posición de Daniel Devoto, criticándole fundamentalmente el desconocimiento de la deuda que tiene su propuesta con el método pidaliano y la asignación de demasiada importancia a la creatividad individual en la transmisión de romances que en este caso se desestima, por lo menos en el momento de la actualización del poema.

La mención al estudio de las modificaciones discursivas que emprende por esa época Braulio do Nascimento establece la conexión con los rumbos seguidos por Catalán para definir la especificidad de la poesía tradicional en función de los parámetros aportados por las metodologías en boga en los círculos académicos norteamericanos. Para tratar de entender la interrelación entre herencia y contexto y deslindar los mecanismos productivos del género se emplea el método cuantitativo y su instrumento, la estadística, que ya había demostrado su eficacia aplicado a las ciencias sociales. Se plantean dos vías diferentes para acceder a las particularidades del romancero: estudiar casos ejemplares representativos o estu-

diar una muestra para deslindar objetivamente tendencias mayoritarias. En esta línea de análisis en 1971 se presenta el estudio piloto de un romance fronterizo caballeresco *Don Manuel de León y el moro Muza*, desde ópticas sincrónicas y diacrónicas, estudio que se completa con observaciones de 1996 en las que se evidencia un giro en el enfoque al no asignar un lugar prioritario a los valores estadísticos. El estudio comparativo de las versiones romancísticas determina que la propuesta de Catalán se distancie cada vez más de los postulados oralistas hasta afirmar que el cantor de romances no retiene simplemente una estructura temática, tal como lo afirmaba Albert Lord para el caso de la épica yugoslava, sino también una estructura verbal, el texto de un poema, cuya variación determina consecuencias en la estructura semántica y en el desarrollo de la fábula.

En el transcurso de la década del 70 el aporte fundamental del planteo teórico de Diego Catalán consiste en la integración de modelos descriptivos desarrollados con máxima exhaustividad y los análisis e interpretaciones a los que éstos condujeron, no sólo con referencia al género romancístico sino también a los procesos culturales y los comportamientos sociales en que los poemas se manifiestan. En este sentido se destaca la importancia que adquirió el estudio de la poesía tradicional en relación con los procesos comunicacionales, en tanto estructuras narrativas que funcionan como medianeras entre el sistema de valores de una comunidad y su manipulación discursiva, a través de relatos dramáticos (y también poéticos) que reactualizan un programa virtual, sujeto constantemente, aunque muy lentamente, a transformación. El *Catálogo General del Romancero Pan-Hispánico (CGR)* (1982-84) es la obra que intenta llevar a cabo la descripción de dicho modelo dinámico, poniendo el acento en la recepción textual y en los sistemas ideológicos que condicionan los textos; el *CGR* representó en el momento de su aparición una innovación sustancial en el estudio del género, aunque la sobredimensión del corpus textual en los años posteriores impidió su continuación.

Al introducirnos en los trabajos elaborados a lo largo de los 80 Catalán destaca que ha variado la situación de los estudios romancísticos, ya que cada vez son más numerosos los hombres de letras que se acercan a la poesía oral, cuestionándose la posibilidad de entender este viraje hacia los mecanismos productivos de la oralidad como un signo del final de la primacía de la cultura letrada en Occidente y la llegada de un nuevo sistema de adquisición y difusión del saber en el que haya que

repensar las relaciones entre escritura, oralidad y memoria, fenómeno que por esos años apenas se vislumbraba en el horizonte cultural pero que hoy podemos delinear con claridad. Cabe agregar que sin lugar a dudas en el ámbito específico del romancero tuvo un papel fundamental en este cambio de focalización su propia obra.

Los tres trabajos que cierran el primer tomo, dos de ellos inéditos, dan cuenta del lugar central que asigna Catalán a la distinción genérica del romance tradicional, tarea que por compleja no debe ser abandonada. En "El Romancero espiritual en la tradición oral (1985)" (I, 265-90) se estudian los intrincados senderos de este subgénero que aspiró a la popularidad utilizando los recursos del romancero viejo a través de la puesta a lo divino de motivos de la literatura popular profana. Más tarde, el transcurrir del tiempo y las distintas reelaboraciones borraron los márgenes entre los romances viejos y sus contrafacta espirituales, permitiendo a éstos últimos un retorno a la tradicionalidad con la marca distintiva de la independencia total de los motivos narrativos que los componen y la consecuente desintegración del texto. En el estudio sobre los romances trovadorescos incorporados al romancero tradicional moderno (I, 291-324) se llama la atención sobre un aspecto desatendido por la crítica: la colaboración de los poetas del siglo XV, creadores del romancero trovadoresco, al enriquecimiento del acervo oral y la forma en que dichos poemas se incorporaron en la actualidad a la tradición. Por último, en el desarrollo de todo el libro y en especial en el apartado "El romance de ciego y el subgénero 'Romancero tradicional vulgar'" (I, 325-62) se enfatiza sobre la importancia creciente de estos poemas, cada vez más documentados en la tradición oral moderna, dejando constancia de la diversidad ideológica que se ubica en su génesis, diversidad que sólo ha sido revertida en algunos casos debido a su ingreso en el circuito de tradicionalización. Catalán estudia el romance de caña y de cordel desde sus primeras manifestaciones en la España del Barroco hasta su presencia en la cultura urbana de la primera mitad del siglo XX, sosteniendo que el mensaje de estos poemas siempre está al servicio de la vulgarización de la ideología de las clases dominantes y que su manifestación discursiva pone en evidencia su función de narrar sucesos para admirar y edificar al vulgo con un vocabulario florido, una sintaxis compleja y una visión narrativa sin variación creativa. Como ya se ha señalado sólo algunos de estos poemas forman parte del sistema de aper-

tura textual propio del romance tradicional, pero la creciente documentación de romances vulgares en las encuestas (a veces en forma mayoritaria) y la ausencia de diferenciación genérica por parte de los usuarios, exigen un estudio detenido.

En la segunda parte de la obra se reproducen bajo el título "El Romancero hoy desde cuatro perspectivas" las conferencias del curso "El Romancero hoy" que dictó Diego Catalán en distintas instituciones españolas, francesas e italianas entre los años 1981 a 1984, de las cuales sólo la primera ya había sido publicada. En estos estudios se observa con claridad el abandono de la preocupación por asentar las bases de su método, ya claramente definido, y la profundización en el estudio de temas romancísticos desde una perspectiva diacrónica que le permiten sostener la importancia de la tradición moderna en la resemantización de la fábula. Cabe destacar que las propuestas teórico-críticas de Diego Catalán, a pesar de revalorizar constantemente la tradición oral moderna, nunca abandonan la visión diacrónica que le permite observar una continuidad textual, más allá del alto grado de variación entre versiones antiguas y modernas, y reforzar el concepto del romance como un sistema abierto cuya evolución depende de su adaptación al sistema lingüístico, estético y ético del grupo humano en que se reproduce (II, 104). La azarosa documentación del romance del *Corazón de Durandarte* en 1980 (recitado por un anciano sordo de 93 años, oriundo de una aldea desaparecida) le permite sostener el grado de marginalidad en que vive el tema y la tradición oral romancística en general. El estudio de determinados temas le sirve para comprobar la eficacia de su método, a partir de la vigencia resignificada del *Romance de Don Álvaro de Luna y su paje Moralicos* (1453) en el romancero sefardí (aunque se cuestiona la filiación genérica del poema sefardí) y de muestras paradigmáticas del género como *El prisionero* y la *Muerte del príncipe don Juan*, de especial interés por el lugar que ocupa en el redescubrimiento de la tradición oral moderna y por las relaciones que entabla en sus distintas fijaciones textuales entre el hecho histórico y los distintos referentes.

En un productivo señalamiento de líneas no suficientemente estudiadas hasta el presente, se destaca la presencia mayoritaria de romances novelescos entre los temas documentados y la necesidad de realizar estudios comparativos con la baladística europea y universal, a pesar de la complejidad que conlleva en la mayoría de los casos establecer

filiaciones genéricas y derivaciones textuales (partiendo de la dificultad misma de la fijación del corpus a comparar).

Completan esta reedición estudios referidos específicamente a la literatura medieval y renacentista, como la interesante problematización de la tradicionalidad en los textos medievales que se ofrece en "Los modos de producción y 'reproducción' del texto literario y la noción de apertura (1978)" (I, 159-86), en que se señala la mutilación que significó su transmisión a través de una cultura textual, y el estudio pionero sobre la introducción del metro romance en la comedia española que realizó Francisco de la Cueva y Silva en su *Farsa del Obispo don Gonzalo*, apoyándose en el romancero tradicional; se incluye la edición de los pasajes de interés, a partir de una transcripción realizada por Tomás Navarro Tomás.

Arte poética del romancero oral presenta un multifacético género analizado desde diversas perspectivas que se completan además con una variedad de índices, testigos de la procedencia dispar de la materia tratada: índices analíticos de romances, corridos y baladas citados (títulos o incipit), otras composiciones métricas, textos tradicionales modernos (procedencia geográfica y cantores o recitadores), autores y obras antiguas, estudios citados (autores, colectores, obras) y personajes nombrados (históricos y de ficción).

A partir de la reedición de una buena parte de su historia académica Diego Catalán nos conduce a la consideración diacrónica de la evolución de los estudios romancísticos en la era postpidaliana. Las marcas distintivas de la propuesta son la reivindicación crítica del tradicionalismo que incluye un distanciamiento con respecto a su historicismo a ultranza, la integración a la problemática romancística de los mejores aportes de la teoría literaria y la sociología desarrollados en la segunda mitad del siglo XX y el énfasis en la importancia del romancero oral moderno como un género autónomo (sin dejar de lado las ventajas de la diacronía). El libro enfrenta al especialista con la efervescencia que los estudios sobre romancero vivieron en este siglo y con la evolución del pensamiento de uno de sus teóricos más destacados.

Gloria B. Chicote
SECRET

Emblemata. Revista aragonesa de emblemática. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico". Cátedra "Barón de Valdeolivos". I. 1995.

La presentación firmada por D. Guillermo Redrado Veintemillas, Director, y Alberto Montaner Frutos, Secretario, acota el campo naturalmente específico de *Emblemata*: "tiene como objetivos el estudio de la sociedad -muy especialmente lo que podemos considerar en relación con disciplinas como Genealogía, Nobiliaria o Caleología (estudio de las ceremonias y protocolos)- y de sus emblemas, en sentido de 'cualquier cosa que es representación simbólica de otra', esto es, lo que tradicionalmente se considera como estudios relacionados con la Heráldica, Vexilología, Sigilografía, Insigniaria, Indumentaria y cualquier otra modalidad de representar simbólicamente a personas, individual o colectivamente". En principio la temática se centra en los dominios de la Corona de Aragón; pero está abierta a estudios especializados en otros ámbitos, dinastías y dominios.

El índice de *Emblemata*, I, revela a la primera ojeada la importancia que los temas abordados tiene para la crítica textual en orden a los problemas de léxico e interpretación del texto en lugares de difícil restitución.

F. Menéndez Pidal de Navascués trata de "Los flahones de Pedro IV" (pp. 17-33) y a propósito de estos sellos mayores de Cancillería, hace una interesante reseña sobre los sellos reales y de particulares entre los siglos XII y XV. Yolanda y María Gloria Pérez García presentan un cuidadoso "Análisis codicológico de los Registros parroquiales de Oseja (Zaragoza)" (pp. 167-201).

El volumen está rica y abundantemente ilustrado ofreciendo un material iconográfico variado, en el que se destaca la espléndida reproducción de la medalla de oro acuñada en 1528, en Zaragoza, a nombre de Juana y Carlos I, como reyes de Aragón.

Los volúmenes II (1996) y III (1997) confirman el excelente pronóstico que sugería el vol. I. En el vol. II, entre estudios dedicados a heráldica y a la nobleza de Aragón, interesa especialmente la edición del texto castellano del *Tractatus de insignis et armis* de Bartolo Sassoferrato (pp. 52-67) y el estudio que lo precede de J. Rodríguez Velasco. El vol. III, de casi 500 páginas, reúne eruditos trabajos sobre nobiliarios y sobre he-

ráldica aragonesa y de la casa de Montefeltro y Urbino. A nuestros intereses conviene destacar el documentado artículo de Manuel Monreal Casamayor, "La cruz: iniciación a un estudio filológico" en pp. 9-44.

Germán Orduna

ABREVIATURAS Y SIGLAS

AEM:	<i>Anuario de Estudios Medievales</i> . Barcelona.
AHDE:	<i>Anuario de Historia del Derecho Español</i> . Madrid.
BAE:	Biblioteca de Autores Españoles. Madrid.
BBMP:	<i>Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo</i> . Santander.
BHS:	<i>Bulletin of Hispanic Studies</i> . Liverpool.
BC:	Biblioteca de Catalunya. Barcelona.
BNM:	Biblioteca Nacional. Madrid.
BNP:	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./Escur.	Escorialense.
Fil.:	<i>Filología</i> . Buenos Aires.
HR:	<i>Hispanic Review</i> . Philadelphia.
HSMS:	Hispanic Seminary of Medieval Studies. Madison.
JHPh:	<i>Journal of Hispanic Philology</i> . Tallahassee.
NRFH:	<i>Nueva Revista de Filología Hispánica</i> . México.
LLC:	<i>Literary and Linguistic Computing</i> .
RABM:	<i>Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos</i> . Madrid.
RAE:	Real Academia Española.
RDTP:	<i>Revista de Dialectología y Tradiciones Populares</i> . Madrid.
RFE:	<i>Revista de Filología Española</i> . Madrid.
RFH:	<i>Revista de Filología Hispánica</i> . Buenos Aires.
RH	<i>Revue Hispanique</i> . Paris.
Ro:	Romania. Paris.
RPh:	<i>Romance Philology</i> . Berkeley.
RPM:	<i>Revista de Poética Medieval</i> . Alcalá de Henares.
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

Correo electrónico: secret@filol.uba.ar

Para suscripciones en Estados Unidos y Canadá, dirigirse a nuestro corresponsal: Prof. Joseph T. Snow - Romance & Classical Languages - Michigan State University - East Lansing, MI 48824-1112 (USA)

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 ejs. desconocidos en los repertorios bibliográficos.

2

Pseudo-Aristóteles, SECRETO DE LOS SECRETOS (MS. BNM 9428).
Edición, introducción y notas de Hugo O. Bizzarri.
Una versión castellana del Secretum Secretorum.

3

Pablo A. Cavallero, DEL SOBERANO BIEN. Romanceamiento castellano medieval de las Sententiae de San Isidoro.
Edición crítica con introducción y notas.

4

Pablo A. Cavallero, CONCORDANCIAS DE DEL SOBERANO BIEN (C.1400).
Una investigación sobre la lengua de traducción en el medioevo.

EDICIONES CRITICAS

I

CRONICA DEL REY DON PEDRO Y DEL REY DON ENRIQUE,
SU HERMANO, HIJOS DEL REY DON ALFONSO ONCENO (vol. I)
Edición crítica y notas de Germán Orduna.
Estudio preliminar de Germán Orduna y José Luis Moure

II

CRONICA DEL REY DON PEDRO Y DEL REY DON ENRIQUE,
SU HERMANO, HIJOS DEL REY DON ALFONSO ONCENO (vol. II)
Prólogo, edición crítica y notas de Germán Orduna.
Con índices de los vols. I y II.