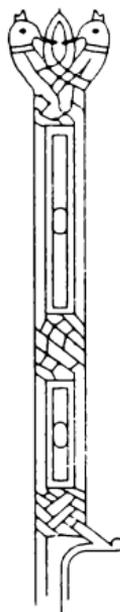


ISSN 0326-0941



NCIERT

Vol. X, 1990

Seminario de Edición y Crítica textual

BUENOS AIRES

Director
GERMAN ORDUNA
Universidad de Buenos Aires-CONICET

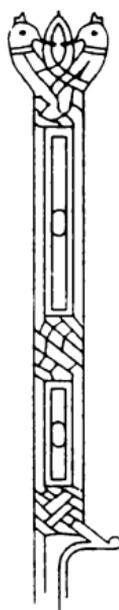
CONSEJO ASESOR

MANUEL ALVAR
Universidad Complutense-Madrid
ANGEL J. BATTISTESSA
Universidad de Buenos Aires
ALBERTO BLECUA
Universidad Autónoma de Barcelona
DIEGO CATALAN
Universidad de California
IGNACIO CHICOY-DABAN
Universidad de Toronto
GIUSEPPE DI STEFANO
Universidad de Pisa
GUILLERMO GUITARTE
Boston College

LLOYD KASTEN
Universidad de Wisconsin
RAFAEL LAPESA
Universidad Complutense-Madrid
DEREK LOMAX
Universidad de Birmingham
ISABEL URIA
Universidad de Oviedo
ALBERTO VARVARO
Universidad de Nápoles
BRUCE WARDROPPER
Duke University
† **KEITH WHINNOM**
Universidad de Exeter

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

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



INCIPT

Vol. X, 1990

El presente volumen se edita con subsidio parcial del CONICET (R. Argentina) y ayuda económica de la Oficina Cultural de la Embajada de España y de la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores de España.

INCIPIT X (1990)

ARTICULOS

- GEMMA AVENOZA y GERMÁN ORDUNA, Registro de filigranas de papel en códices españoles (cont.) 1-15
- GERMÁN ORDUNA, La "edición crítica". 17-43
- ISABEL URÍA, Una vez más sobre el sentido de la c.2 del *Alexandre*. 45-63
- JORGE N. FERRO, El intertexto político en las *Crónicas del Canciller Ayala*. 65-89
- MAXIM KERKHOF, De nuevo sobre la fecha de la *Dança General de la Muerte*. 91-102
- ALPHONSE VERMEYLEN, Melibea y su "voz de cisne". 103-111

NOTAS

- CARLOS SAINZ DE LA MAZA, Apuntes para la edición del tratado *Contra las hadas* atribuido a Alfonso de Valladolid (Abner de Burgos). 113-119
- PABLO A. CAVALLERO, Las concordancias de *Del Soberano Bien* y una aportación a la búsqueda de citas y fuentes por computadora en textos españoles medievales. 121-126
- FRANCISCO MARCOS MARÍN, De la canción al libro: hacia una poética de la escritura. 127-137

DOCUMENTOS

- Una versión del "Romance de Don Bueso" en Buenos Aires (1991). 139-140

RESEÑAS

- Muestras de los nuevos punzones y matrices para la letra de Imprenta ejecutados por orden de S.M. (Madrid, 1787)* (María Rosa Petruccelli). 141-143
- FERNANDO BAÑOS VALLEJO, *La hagiografía como género literario en la Edad Media. Tipología de doce Vidas individuales castellanas.* (Pablo Cavallero) 144-148
- FRANCISCO NODAR MANSO, *Teatro menor galaico-portugués (Siglo XIII). Reconstrucción contextual y Teoría del Discurso.* (Dolly Lucero Ontiveros) 149-155
- Espéculo. Texto jurídico atribuido al Rey de Castilla Don Alfonso X el Sabio.* Ed. Robert A. MacDonald (Hebe Carmen Pelosi). 156-166
- PALLADIUS RUTILIUS TAURUS AEMILIANUS, '*Obra de Agricultura*' traducida y comentada en 1385 por Ferrer Sayol. Ed. Th. A. Capuano. (Pablo Cavallero). 167-172
- DIEGO DE SAN PEDRO, *Cárcel de Amor.* Ed. Ivy Corfis. (Leonardo Funes). 173-177
- La Periodización de la Literatura Argentina. Problemas, criterios, autores, textos.* Actas del IV Congreso Nacional de Literatura Argentina. (Gloria Chicote). 178-180
- Abreviaturas y siglas 181

Publicado por
Seminario de Edición y Crítica Textual
Riobamba 950 (5° T) - 1116 Buenos Aires
REPUBLICA ARGENTINA

PRELIMINAR

Al llegar al volumen X, Incipit deja su presentación gráfica artesanal para adoptar los recursos que para la composición y armado brindan los medios electrónicos. Toda empresa editorial tiene sus afanes, sus vicisitudes; esta de Incipit se conceptuó en un viaje en tren desde Salamanca a Oviedo, se concretó con medios muy escasos y fortuitos, y vio la luz en plena guerra de las Malvinas, momento en que todo un largo período en la vida de la Argentina llegaba a su máxima cota negativa. A pesar de hechos adversos que aparecían cada año, creció en los sucesivos volúmenes con regularidad que alguna vez tuvo característica de milagro editorial. Hoy es conocida internacionalmente y los hados han hadado un nuevo motivo para no alcanzar a reducir su atraso; esta vez ha sido la renovación de la presentación gráfica y la utilización de la computación para el armado y paginación: contamos con un avance técnico que permitirá adelantar la aparición de los próximos volúmenes. Este progreso es, paradójicamente, justificación del atraso que acumula el volumen X y que nuestros lectores querrán disculpar.

Buenos Aires, octubre de 1991

REGISTRO DE FILIGRANAS
DE PAPEL
EN CODICES ESPAÑOLES (cont.)

Gemma Avenozza

Universidad de Santiago de Compostela

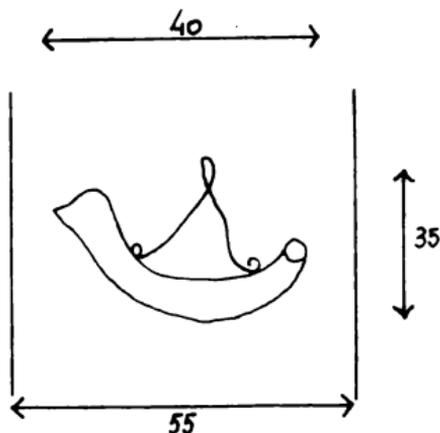
Germán Orduna

SECRET - Buenos Aires

Nota de la Dirección:

La Dra. Gemma Avenozza ha querido colaborar con esta sección abierta de *Incipit* para contribuir a la formación de un registro de marcas de papel en códices españoles. Nos ha enviado 40 marcas obtenidas en bibliotecas de Barcelona y alrededores (Biblioteca de Catalunya, Biblioteca del Ateneo Barcelonés, Biblioteca Universitaria y Provincial, Archivo de la Corona de Aragón, Arxiu del Palau Recasens, actualmente en el Casal Borja, San Cugat del Vallès); en su mayor parte son calcos; cuando son copias, se indican las dimensiones del original. Desafortunadamente, solo unas pocas provienen de manuscritos datados con precisión. La Dra. Avenozza ha incluido también una breve descripción del Ms. como dato pertinente.

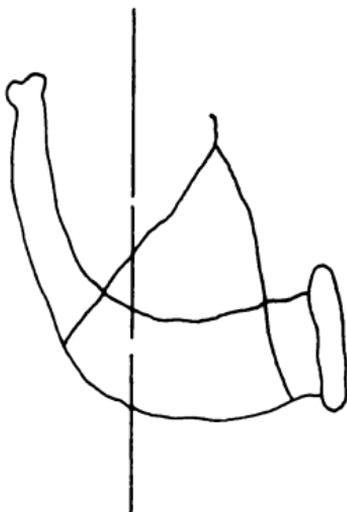
De esas 40 marcas de papel se publican hoy 11 que coinciden con temas (cf. *Incipit*, V,1985,p.6) que se han publicado en *Incipit* I,II y VII a los que agregamos 8 marcas de nuestra recolección, que completan algunos de estos mismos temas. En una próxima entrega publicaremos las 29 marcas restantes del envío de la Dra. Avenozza.

3a- *Corneta o cuerno de caza.* (G.A.).

Barcelona, Biblioteca del Ateneu Barcelonés, Ms.1. Parecida a Briquet 7799 documentada en Sanona 1466. Animal fabuloso

Ms. formado por guardas y 236 folios (i + 236 + vii). Dimensiones 212 x 142 mm. Copia del s. XV, perteneció al bibliófilo Miguel Victoria Amer. Se le conoce comúnmente como *Cançoner de l'Ateneu* o *Cançoner del s. XV de l'Ateneu* y contiene poemas en catalán, castellano, italiano, latín e incluso unos versos en árabe. Se trata de una copia particular realizada a lo largo de un período dilatado de tiempo. Vid. J.Masso Torrents, *Catàleg dels manuscrits de la Biblioteca de l'Ateneu Barcelonés, format per...*, p. 1 y ss.; *Bibliography of Old Catalan Texts*, Madison, HSMS, 1985 (BOOCT), 455; Dutton, *Catálogo-Índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madison, HSMS, 1982, BA1; *Bibliography of Old Spanish Texts*, Madison, HSMS, 1984³ (ROOST3), 6; J.Steunou y Lothar Knapp, *Bibliografía de los cancioneros castellanos del siglo XV y repertorio de sus géneros poéticos*, Paris CNRS, 1975, 1978; P.M. Cátedra, *Poemas castellanos de cancioneros bilingües*, University of Exeter, 1983 (EHT XXXIV), p.ix-xv.

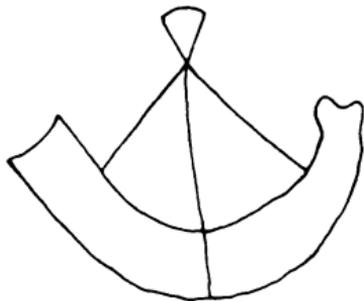
4a- *Corneta o cuerno de caza.* (G.A.).



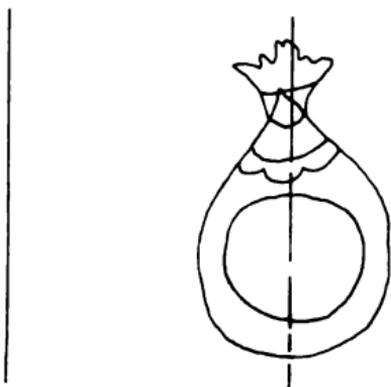
Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Ms. 1031.

No coincide con ninguna de las documentadas por Briquet.

Ms. de 197 folios más guardas. Mide 290 x 214 mm. Es anterior a 1458, fecha en la que lo compró Pero Sánchez Muñoz, según consta en una nota del primero de los folios de guardas. Se trata de un volumen que contiene varias obras catalanas y unos versos en castellano, copiados en los últimos folios que habían quedado en blanco. Vid. *Guía de la Biblioteca Central*, p. 94; B. J. Concheff, *BOOCT*, 72, 199, 540, 1282 y 1375; C.J.Wittlin, "Les manuscrits dits 'del papa Luna' dans deux inventaires de la Bibliothèque de Gaspar Johan Sánchez Munyoz à Teruel", *Estudis Romànics*, XI (1962), 16-17, especialmente.

4b- *Corneta o cuerno de caza.* (G.O.).

Filigrana de papel en Ms. BNMadrid 9428 (f. 33 *passim*). *Consejo de Aristóteles a Alexandre y carta al rey don Pedro de un moro*. El papel muestra 8 líneas de corondeles a distancia de 4 cm, excepto los dos centrales a distancia de 6 cm, la filigrana pende de un hilo de alambre a mitad de este espacio. Marca semejante a Briquet (1880), 179-182, papel de Génova (1399-1453).

11a- *Anillo con diamante o anillo coronado.* (G.A.).

Barcelona, Biblioteca de Catalunya ms. 970.

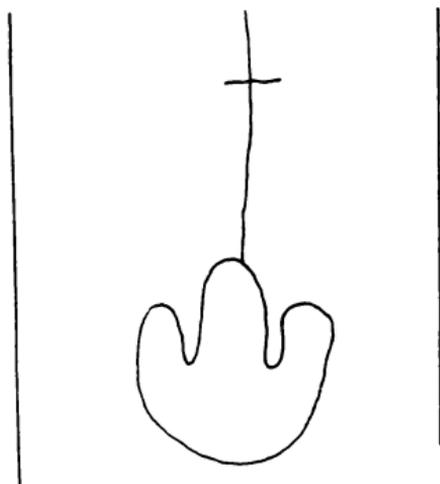
O. Valls Subirà, núm. 1138, documentada en 1472. Los anillos que reproduce Briquet no tienen corona y el que más se parece es el 689, documentado en Cologne, 1457 y 1458; Suze, 1461; Utrecht, 1461-1462,

Catania, 1462; Rareu (St.-Gall), 1467 y Verceil 1473-1474, entre otros. Para Briquet es una marca de procedencia exclusivamente italiana.

En este mismo Manuscrito aparecen otras marcas de agua, que parecen corresponder todas ellas al último cuarto de siglo XV, entre los años 1472 y 1484.

Ms. de 139 folios más guardas (iii + 139 + ii), mide 300 x 210 mm, esta escrito a dos columnas. Perteneció a D. Rafael de Floranes. Contiene la obra de Alfonso de la Torre, *Visión delectable*, en castellano, con algunos versos en catalán. Esta obra está dedicada a Juan de Beamonte, que fue tutor del príncipe de Viana, y se cree que fue escrita entre 1430 y 1440. Es un manuscrito único. Vid. *Guía de la biblioteca Central*, p. 92; *BOOST3*, 12.

13a- *Montaña [registrada en nº 13 como flor trifoliada]*. (G.A.).



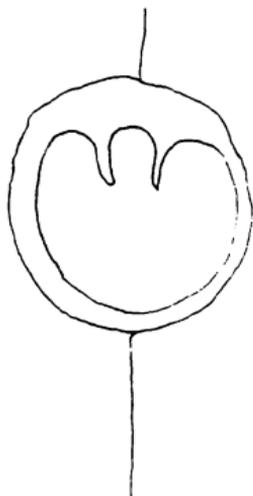
Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Ms. 518.

Parecida a Briquet núm. 11702 y 11709, documentadas ambas en Pisa, la primera en 1440 y la segunda en 1466.

Ms. de 231 folios más guardas, en blanco, que mide 255 x 185 mm., manuscrito sisternado. Contiene una traducción castellana de los *Factorum et dictorum memorabilium* de Valerio Máximo, incompleta por pérdida de folios al principio y al final. Una conflictiva nota del primer

folio de guardas, le adjudica la fecha 3 de febrero de 1411. El manuscrito perteneció al bibliófilo Pau Ignasi Dalmasas i Ros. Lleva también el *ex-libris* de un antiguo poseedor llamado Nicolás de Mitane. Vid. *Guía de la Biblioteca Central*, p. 73; *BOOST3*, 10.

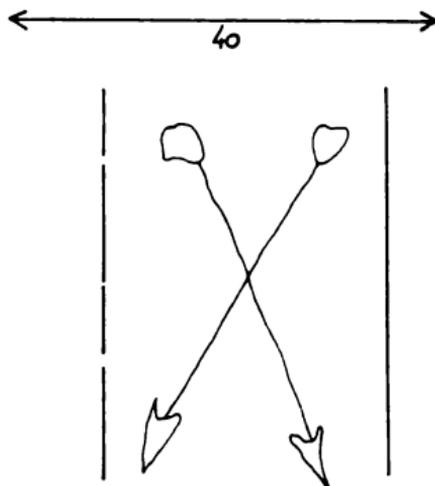
14a- *Corona imperial o montaña encerrada en círculo.* (G.O.).



Filigrana en el Ms. Lázaro Galdiano 463 (f. 41 y ss. alternando con 18 bis).

Crónicas del Canciller Ayala. Letra redonda gótica f. s. XV. Folio 360 x 254 mm.

16a- *Dos flechas cruzadas.* (G.A.).



Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Ms. 355.

No aparece en Briquet ninguna idéntica.

Ms. de 224 folios más guardas (iv + 224 + v), de 280 x 210 mm. Está fechado en el catálogo, en la segunda mitad del siglo XIV. Contiene dos obras; la primera de ellas es la versión catalana del *Bellum lugurtinum* de Salustio y la segunda es una parte de la *Gran Crónica de Espanya*, en aragonés, de Juan Fernández de Heredia, Gran Maestre de Santiago. Según Regina af Geijerstam, es anterior a 1385.

18a- *Dos círculos con diámetros.* (G.O.).

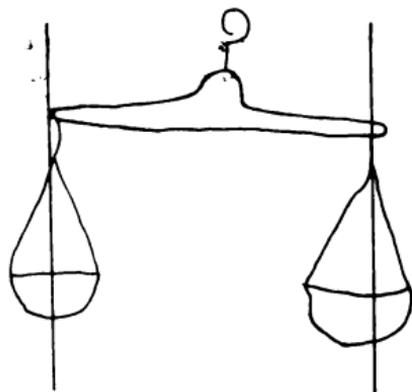
Un dibujo de Francisco di Stefano Il Pesellino, muerto en 1547, ex-

puesto en Buenos Aires en junio de 1980, está realizado en papel con marca de dos círculos con diámetros según la forma siguiente:



NOTA: El tema de "dos círculos con diámetro" puede ser parte del tema "carro" como puede verse en los números siguientes.

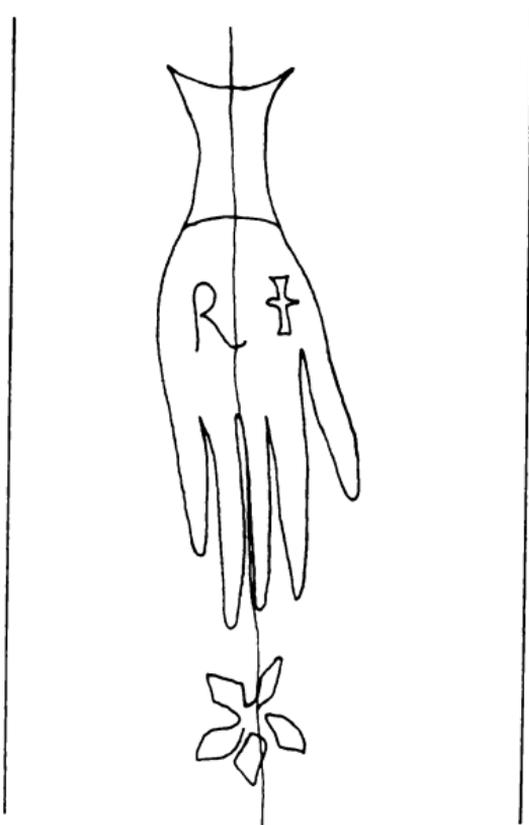
23a- *Balanza de platillos cóncavos* (G.A.).



Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Ms. 355.

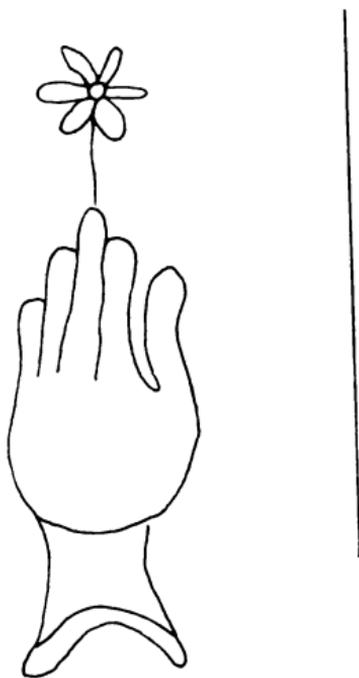
Tiene las mismas dimensiones, tipo y proporción que Briquet, 2369 (documentada en Gouda, 1372), pero no coincide la disposición de los corondeles. Sobre el Ms. vid. más arriba en 16a.

30a *Mano enguantada con flor (de 5 pétalos).* (G.O.).



Filigrana de papel. Ms. BNMadrid 6559. *Castigos e documentos del rey don Sancho* (fol.en blanco, final, de guarda, que se incluyó en la encuadernación, probabl. mediados del s. XVI).

Seis líneas de corondeles, las dos centrales a distancia de 7 cm; la filigrana pende de un alambre en mitad de esa separación.

33a- *Mano enguantada con flor (de 6 pétalos)*. (G.A.).

Arxiu del Palau Recasens, actualment en el Casal Borja, Sant Cugat del Vallès (Barcelona). Ms. C.

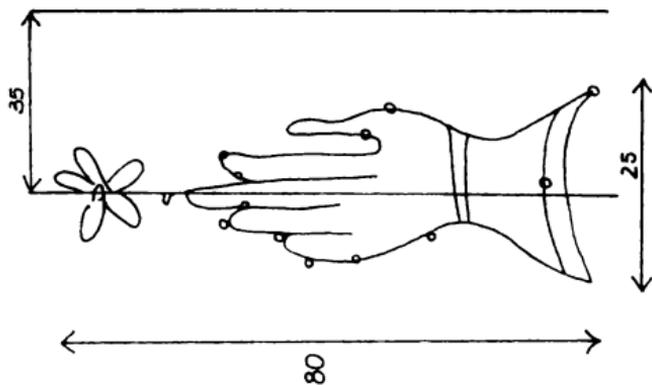
Marca muy corriente, de la cual hay numerosas variantes; las más similares son las 10715 y 11159 de Briquet (el tamaño de la forma de la 10715 es de 315 x 440 mm., mientras que la 11159 lo tiene de 290 x 420 mm., y aunque ésta se parezca más, no se corresponde en la medida) documentadas en Thonon, 1495, Syracuse, 1497 y Catania, 1499.

33b- *Mano enguantada con flor (de 6 pétalos)*. (G.O.).



Cancionero General de Hernando del Castillo, Valencia, 1511, f.3
inicial s/n.

37a- *Mano enguantada con flor (de 5 pétalos)*. (G.A.).

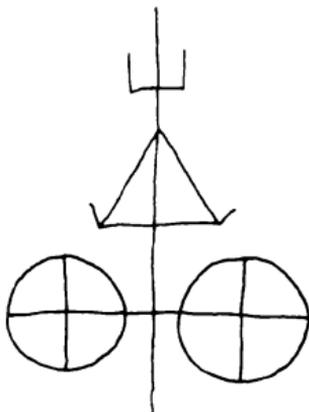


Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Ms. 980.

Ninguna marca idéntica en Briquet.

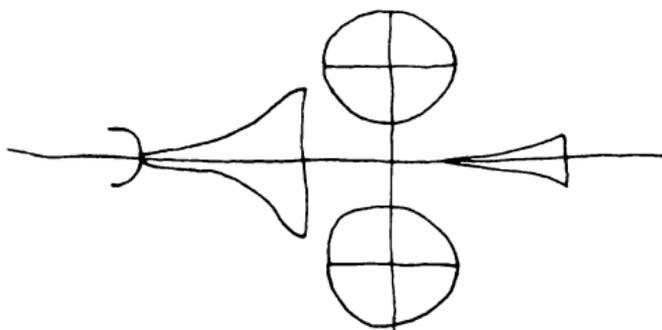
Ms. de 114 folios más guardas (i + 114 + ii), que mide 300 x 217 mm. Fechado en catálogo en el s. XV. Contiene los *Proverbios* del Pseudo-Séneca, en la traducción castellana de Pedro Díaz de Toledo. Vid. *Guía de la Biblioteca Central*, p. 92; *BOOST3*, 13; *Pero Díaz de Toledo's 'Proverbios de Séneca' an annotated edition of ms. 5-II-10 of the Escorial library*, (Ed. Barbara Riss), 1979, p. xxxv.

38 - Carro. (G.O.).



Filigrana de papel. Ms. BNMadrid 10220 (f. 3 de guarda en bl.). *Libro de la consolación* romançado por Ruiz López de Davalos. Este folio tiene 6 líneas de corondeles, en la 4a., desde el margen externo se apoya la filigrana. El papel del texto es verjurado, sin filigrana visible y posiblemente más antiguo que el de guardas, por lo que la filigrana corresponde a otra partida, posiblemente de fines de s. XV.

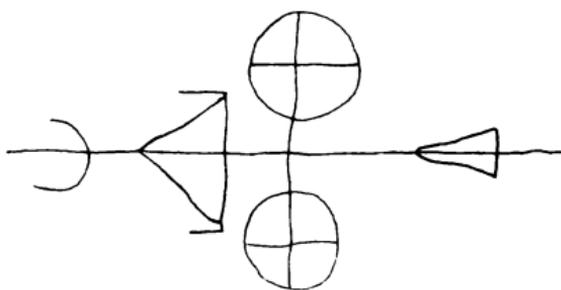
39 - Carro. (G.O.).



Filigrana de papel en Ms. Lázaro Galdiano 463. (f. 35). Véase contenido 14a.

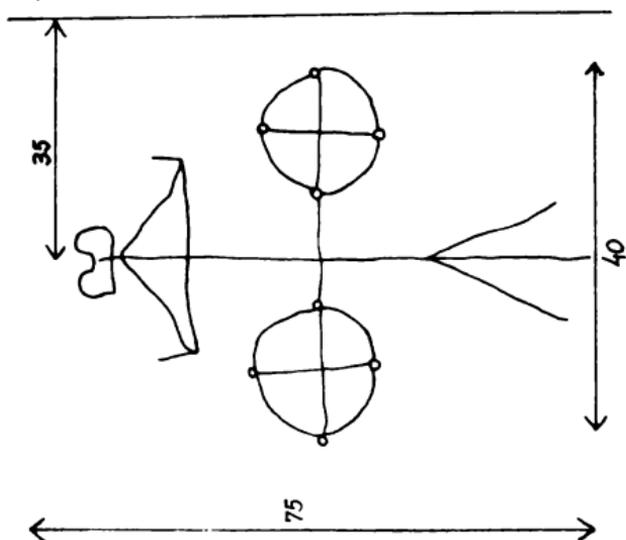
La filigrana se apoya sobre la línea del 4to. corondel.

40 - Carro. (G.A.).



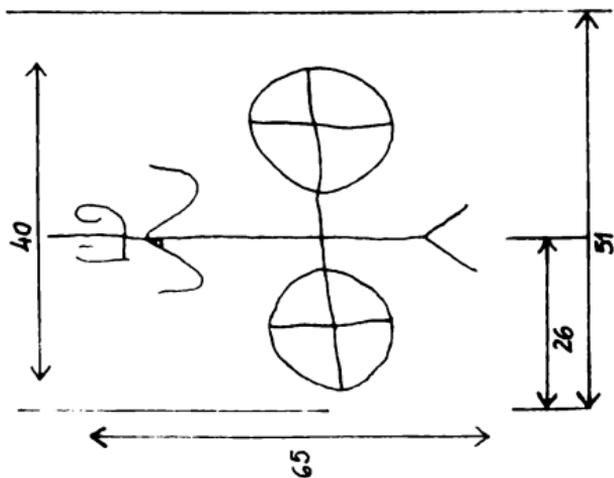
Filigrana de papel en Ms. Biblioteca de Catalunya, 518. Se parece a Briquet 3528, documentada en Palermo, en 1406. Véase contenido del Ms., en 13a.

41 Carro. (G.A.).



Filigrana de papel en Ms. Biblioteca de Catalunya, 980. La marca aparece en los folios de guarda. Véase contenido en 37a.

42 - Carro. (G.A.).



Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Ms. 1697.

No aparece en Briquet ninguna marca igual, la más semejante es la 1324 de Valls, documentada en 1342; pero varía la distancia de los corondeles y también las dimensiones de las partes del motivo.

Se trata de un cancionero que perteneció a la librería de don Pedro de Aragón, se fecha en la segunda mitad del siglo XV. Contiene 101 folios más guardas (iii + 101 + ii), de 267 x 210 mm; en él se copiaron poemas, entre otros, de Juan de Mena. Vid. *Anuario de la Biblioteca Central*, 1964-1965, p. 48; *BOOST3*, 22-26.

LA "EDICION CRITICA "

Germán Orduna
SECRET

Esa rama especial de la Filología¹ que, desde la época de los alejandrinos se ocupó de la edición de textos literarios y que, a través de siglos de exégesis bíblica formuló, en el siglo XVIII, los fundamentos de la moderna crítica textual, no tuvo dudas acerca de qué era una "edición crítica" porque, al menos, estaba claro que ésta era el objetivo y término de todos sus afanes y trabajos. Cuando, a lo largo del siglo XIX, desde los tiempos de Karl Lachmann hasta Gaston Paris, Joseph Bédier y Dom Quentin, el arte de editar textos antiguos pasa a ocuparse de los escritos en lenguas surgidas en Europa durante el Medioevo, también los objetivos están claros y, por tanto, los problemas y discusiones se centran en la metodología más apropiada y eficaz para lograr esas ediciones dentro de la mayor seguridad científica. Dom Quentin parece marcar un hito en la historia de esa problemática al acuñar el nombre de "Ecdótica" para esta disciplina que, al primitivo concepto de "arte", sumaba, destacándolo, el rigor científico de la metodología propuesta². Sea cual haya sido la línea

¹ "La filologia culmina nella critica testuale" (G. CONTINI, *Breviario di Eadotica*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Ed., 1978, p. 6). Véase la reseña histórica que sigue a esta cita en el libro de G. CONTINI, pp. 6 y 7).

² Parece oportuno recordar, al abrir estas páginas que intentan clarificar un concepto, las palabras de Joseph Bédier al comenzar su famoso artículo de 1928: "Il en est de l'art d'éditer les anciens textes comme de tous les autres arts: il a évolué au gré de modes qui meurent et renaissent." ("La tradition manuscrite du *Lai de l'Ombre*. Réflexions sur l'art d'éditer les

metodológica que se adoptara en ese largo siglo de intentos y logros, cada uno de los editores sabía que su objeto era la edición del texto, sin mayores definiciones sobre ella, porque el cuidado y preocupación por mejorar la versión disponible hasta ese momento en que comenzaron los trabajos para editar el texto estaban ordenados sistemáticamente para lograr su objetivo: la atenta selección de el o los testimonios, el cotejo de las lecturas, la decisión que implicaba la elección de la lectura que debía integrar el texto por editar, toda la metodología empleada, se habían concentrado finalmente en un criterio editorial aplicado a la nueva edición que, naturalmente merecía el calificativo de "crítica". Una definición parecía obvia cuando cada trabajo teórico o práctico sobre edición de textos proponía ejemplos textuales para justificar la normativa o presentaba el caso de un texto que finalmente el crítico editaba.

No abrimos juicio en este momento sobre si el texto logrado era mejor o peor que el disponible hasta el momento de iniciarse el trabajo editorial; no juzgamos si resultó una buena o una mala edición, pero entendemos que merece llamársela "crítica" y el justificativo de esta nominación es que hubo en el editor un propósito de cumplir los pasos y trabajos necesarios para lograr, con rigor intelectual, su objetivo.

Podemos preguntarnos, a esta altura de nuestras disquisiciones, si una "mala" edición crítica puede, por ser "mala", perder su condición de "crítica"; también, cómo podemos comprobar que una edición publicada merece calificarse como "crítica" y qué observaciones sobre un texto editado autorizan a juzgarlo como fruto de una "mala" edición. Juzgando objetivamente, entendemos que el calificativo de "crítica" depende exclusivamente de la intención y metodología con que ha trabajado el editor y de la explicitación de las mismas en la obra realizada o en el estudio que precede al texto.

Si recordamos la breve definición de D'Arco Silvio Avalle sobre texto crítico ("Un testo si chiama critico quando è stabilito in base alle leggi della

anciens textes", *Ro*, LIV, 1928, 161-196 y 321-356; reproducido aparte en Paris, Champion, 1970; la cita en p. 1).

crítica testuale", *Principi*, 1978, p. 119) advertiremos cómo para evaluar una edición como crítica, se ponderan dos factores: la metodología empleada y los resultados. Una correcta metodología produce normalmente un buen texto crítico; no obstante, pueden concurrir datos y circunstancias para un determinado texto, que requieran algo más que pasos metodológicos: intuición, sagacidad, amplitud de perspectivas. El texto será el resultado de metodología y un "plus", que es el que lo califica finalmente. Pero es a través del texto y de la presentación de la edición como podemos juzgar. A veces, aunque no se expongan los pasos metodológicos cumplidos, el aparato de variantes, las notas textuales y críticas, las observaciones ocasionales o los archivos publicados revelan los criterios aplicados y los objetivos cumplidos; ellos muestran que el autor se ha propuesto, y quiere presentar, una edición "crítica", esto, independientemente -insistimos- de que ese aparato sea completo y correcto, las notas críticas acertadas, o los archivos, pertinentes.

En lo que vamos exponiendo, pareciera que el contenido de la Introducción o Estudio preliminar, el aparato de variantes y notas, los archivos anexos al estudio son elementos indispensables y cualificantes de una edición crítica. Entendemos que sí: son, aparte del texto mismo, apoyo imprescindible para juzgar el trabajo realizado por el editor. Podemos agregar otra pregunta: si puede darse el caso de una edición crítica cuando sólo contamos con el texto crítico, y -exagerando los hechos- con un texto crítico sin aparato de variantes. Entendemos que el texto crítico es el centro y núcleo esencial de la edición crítica y que puede evaluarse por sí, en el cotejo con el texto anteriormente disponible; pero, al no disponer de la franja de variantes ni de las notas críticas, esa evaluación es muy penosa y precaria. ¿Qué ocurre con textos para los que existe un solo testimonio? Sea el caso del *Poema de Mio Cid* o el fragmento de *Roncesvalles*. La labor crítica puede evaluarse en las notas codicológicas o textuales, en la obra de restauración del texto, en el estudio de la historia del texto y de la tradición del tema.

El complejo estemático.

Algunos editores piensan que una edición "crítica" debe ofrecer un "stemma" como elemento esencialmente cualificante y, "a tuerto y a derecho", dibujan el estema, sea o no pertinente. El estema es un mero instrumento de trabajo al que, el editor o el lector erudito, recurre para ajustar consecuentemente un lugar de variantes o para juzgar el criterio aplicado por el editor. En verdad no es el estema, sino el aparato crítico, el lugar técnicamente cualificante de la edición³. El estema es sólo la esquematización de una clasificación de un cierto número de datos escogidos y la formalización de las relaciones existentes entre ellos; es el resultado de un trabajo taxonómico, pero no indica por sí solo relaciones genealógicas. Sólo adquiere valor si se lo publica con comentario⁴. Un estema de entidad no satisfactoria puede ser elemento negativo en la calificación de las bondades de una edición⁵. Nuestra conclusión es que el estema no es elemento imprescindible de una edición crítica, sino a condición de que sea pertinente⁶.

³ Cf. G. CHIARINI, 1982, en *Ecdótica e testi ispanici*, p. 61, n. 61.

⁴ V. *La pratique des ordinateurs*, pp. 280 y 284.

⁵ Sea el caso del "stemma" que incorpora injustificadamente "descriptus" o ediciones muy posteriores a la muerte del autor. El hecho se agrava cuando testimonios de este tipo se suman en el aparato.

⁶ De ninguna manera negamos el valor operativo del estema, ya sea para reconstruir esquemáticamente las características de la tradición textual o como instrumento de control en la *restitutio* o en la *emendatio*, sino que simplemente rechazamos el prejuicio de quienes creen que sin ese esquema, una edición no puede calificarse como "crítica". Podemos distinguir a esta altura de la teoría y la experiencia ecdótica en literaturas vulgares, la posibilidad de dos tipos de estema: a) el estema primario, surgido de la sola consideración de los errores significativos y b) el estema "genealógico", en el que suman los datos de la historia del texto. Entendemos que el primero corresponde a la forma derivada de la etapa de *recensio*. D'Arco Silvio Avalle lo nomina "matemático" (*Principi*, 1978, p. 65).

El aparato y la anotación textual y crítica se configuran ya, en nuestra exposición, como elementos necesarios en la constitución y presentación de una edición crítica. Aun el aparato crítico puede no ser completo, no sólo por la tendencia actual a eliminar las variantes de forma o relegarlas a un listado que se agrega al final del libro, sino porque el editor puede elegir como solución, ante un aparato complicado, limitar el testimonio de variantes a unos pocos manuscritos convenientemente seleccionados y justificados o, ante la conservación de manuscritos de una sola rama de la tradición textual procedentes de un mismo subarquetipo, reducir la presentación de variantes a los lugares en que se ha intervenido de alguna manera en el texto de referencia.

Paul Maas⁷, a quien pueden agregarse otros tratadistas modernos que se han detenido sobre la presentación externa de una edición crítica, dedica un apartado especial a este problema, en el que se enumeran los datos que no pueden faltar en el Prefacio de una edición crítica (descripción de los testimonios, genealogía y "stemma", canon crítico, ortografía, criterio de edición y diacríticos utilizados) y en la disposición del Aparato crítico (qué debe incluirse y qué debe eliminarse). Está bien que los tratados y manuales se preocupen por puntualizar estos rubros a los noveles editores, pero más importante es señalar lo esencial que debe darse en la presentación externa de una edición crítica. Creo que es Michele Barbi quien mejor ha definido, y con sencillez, la edición crítica ideal: "per me l'ideale resta sempre un'edizione ove il testo sia giustificato da una precisa interpretazione e illustrazione"⁸. Es decir, que una edición debe presentar el texto crítico y todos los elementos necesarios para su interpretación e ilustración; los que son necesarios y, a la vez, pertinentes.

Parece oportuno recoger aquí un trozo de la Prefazione que escribió

⁷ *Critica del testo*, 1975, pp. 28-32.

⁸ M. BARBI, "Per una nuova filologia italiana", en Alfredo STUSSI, *La critica del testo*, 1985, p. 73. Tomado de la Introducción a *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1938 (reimpr. 1973).

Giorgio Pasquali, en 1952, para la segunda edición de su *Storia della tradizione e critica del testo*:

Chi nel presente libro cercasse una ricetta universale per l'edizione critica, si troverebbe deluso: *io sono convinto che essa, dovunque la tradizione non è puramente meccanica, dovunque l'amanuense (o, come questo libro mostra, più spesso l'editore antico o medievale) ha creduto d'intendere, non è possibile, non esiste [...] che a ricostruire di sui manoscritti il testo originario di uno scrittore antico occorre fin da principio esercitare il giudizio e che questa facoltà non può essere sostituita da alcuna regola meccanica, e non crederà più [...] che meccanica sia l'attività dell'editore critico. No, essa è metodica, che è quasi l'opposto.*⁹

Para el gran Giorgio Pasquali no hay "receta universal para la edición crítica", pero puede asegurar que para lograrla es imprescindible, desde el comienzo, "ejercitar el juicio", porque la actividad del editor crítico *no debe jamás ser mecánica, sino metódica*.

Recordamos estos conceptos del distinguido maestro de los filólogos italianos en este fin del siglo XX en que se tiende a mecanizar todo, aún la producción artística. Este oficio del editor crítico es *arte*, pero no arte mecánica. Requiere una actividad metódica, lo que no quiere decir que requiera un método fijo sino *el o los métodos apropiados al texto particular, objeto de la edición*.

La exposición cumplida de la metodología aplicada es gala y ornato de una edición crítica que, finalmente, no es sólo una *escritura*, sino que debe permitir una clara *lectura* en la que se manifieste su condición crítica, con lo cual reiteramos el concepto expuesto más arriba por Michele Barbi.

No corresponde en este lugar referirnos a los pasos que la metodología aconseja para la edición crítica, todo ello ha sido extensamente tratado por

⁹ Primera reimpresión de la 2da. edición, Firenze, Le Monnier, 1962, p. xi. La 1a. edición se publicó en Firenze, 1934 y la 2a., en la misma ciudad, 1952.

distinguidos maestros y colegas en la materia; pero quisiéramos detenernos un momento en la problemática del texto en sí.

El texto crítico.

Dice Eugène Vinaver: "The term 'textual criticism' implies a mistrust of texts. It presupposes that in any copied text errors are inevitable and that the critic's main function is to correct them." ("Principles", 1939, en Kleinhenz, 1976, p. 141). Esta desconfianza o no aceptación del texto disponible de una obra es el punto de partida de la actividad del editor crítico y el que define los caminos adecuados para la consecución del texto que el editor se ha fijado como objetivo a lograr. He aquí el punto en que se manifiesta agudamente la polémica, a veces franca y otras, oculta, pero siempre viva, que ha enfrentado a las escuelas en el último siglo.

Frente al optimismo de la posibilidad de reconstruir un original o un arquetipo, que había imperado en distintas escuelas metodológicas desde el s. XVI, la actitud escéptica de Joseph Bédier fue la primera ruptura importante con esa secular tradición. Respaldo en la relatividad innata de un texto reconstruido, sujeto a una metodología de trabajo no siempre eficaz, con intervención obligada del "iudicium" en ciertos lugares variantes muy dañados en la tradición manuscrita, Bédier proclamaba la arbitrariedad de suplantarlo por un texto compuesto, el testimonio veraz de una copia lo más próxima posible a los tiempos del original, y proponía "ouvrir aux scribes le plus large crédit et de ne toucher au texte d'un manuscrit que l'on imprime qu'en cas d'extrême et presque évidente nécessité" (*Lai de l'Ombre* (1928), 1970, p. 71).

Como muy precisamente señala Cesare Segre, frente al fetichismo de la edición crítica considerada como un resultado absoluto, como un acto de fe, está el fetichismo del *codex optimus*, respuesta positivista a la pérdida de crédito en un texto compuesto. La solución positivista de Bédier escamotea, bajo el pretexto de la objetividad del manuscrito base, el carácter inexorablemente problemático del texto¹⁰.

¹⁰ Cfr. *La pratique des ordinateurs*, pp. 47 y 49.

Conocida es la reacción frente a la postura metodológica de Bédier y sus seguidores que se da especialmente en la escuela italiana y que desembocará en la metodología llamada neolachmanniana, afianzada por la práctica y la teoría de Gianfranco Contini, que ha hecho la objeción decisiva al mito del manuscrito único. Quien se fía del manuscrito único, aunque sea el mejor manuscrito conservado por la tradición, no sólo se priva del aporte positivo de los otros testimonios, que permitirá corregir las innovaciones erróneas y las trivializaciones, sino además, de la contribución que estos testimonios hacen para la localización de los lugares textuales en donde el deterioro del original yace oculto bajo las innovaciones mimetizadas, las que ofrecen en el lugar deturpado un texto coherente y plausible¹¹.

Cesare Segre ha definido con justeza la problematicidad de los testimonios hoy disponibles a partir de su concepción de la imagen del texto como una estructura que realiza un sistema. Cada copista tiene su propio sistema que entra en contacto con el del texto durante la transcripción del mismo. El texto del copista constituye, pues, un diasistema entre el sistema del texto y el sistema del copista. Esto pudo haber llevado a un escepticismo más radical que el del mismo Bédier y a la negación de la posibilidad de lograr un texto crítico; lejos de ello, C. Segre propone un equilibrio eficaz entre la posible y real restitución del texto, que puede hacerse en los lugares que permiten la operación ecdótica basada en los errores conjuntivos y separativos (donde el método lachmanniano puede aplicarse legítimamente, porque las variantes de este tipo tocan la literalidad del texto, sin repercusión diasistémica) y la restitución virtual, en que el lugar deturpado sólo permite correcciones posibles por conjetura; en esos casos debe dejarse abierta la comunicación entre el texto y su aparato crítico, de modo tal que la *varia lectio* y la pertinente anotación crítica muestre la virtualidad palpitante del diasistema creado entre el texto y la tradición manuscrita (explícita en la

¹¹ Sobre la "respuesta a Bédier", v. Giorgio CHIARINI en *Ecdotica e testi ispanici*, 1982, espec. pp. 54-58.

varia lectio) y se propongan soluciones posibles, pero sin intervenir con una enmienda textual.

En la propuesta de Cesare Segre pervive el espíritu expuesto en el fragmento citado en Pasquali traspuesto a un lenguaje de nuestros días. El texto, creación del hombre, tiene algo del espíritu humano; no puede lograrse realmente sino como vida, como algo vivo. El editor crítico debe captar esa vida propia que late como diastema en la fuente disponible y crear todos los mecanismos para lograr un diastema que nos restituya en el mayor grado la posibilidad de acceder al original, y esto no por un acto dado y mecánico, sino por el establecimiento, para el receptor moderno, de la posibilidad de acceder a las operaciones que lo aproximen al sistema textual del original¹².

Ya Eugène Vinaver, en 1939, había declarado que lo más que un editor de textos medievales puede aspirar es a una reconstitución parcial del texto original¹³; la propuesta de C. Segre parte de una conclusión semejante, pero ofrece un camino optimista al dejar abiertas y explícitas las comunicaciones entre el texto y la tradición textual.

Conviene incluir un ejemplo de nuestra cosecha. Se trata de la restitución crítica del texto de la *Crónica del rey don Pedro y su hermano, el rey don Enrique*, del Canciller Pero López de Ayala, obra escrita a fines del s. XIV. Los testimonios más antiguos son por lo menos tres décadas posteriores a la muerte del autor. El lugar elegido está en el año IV, c. 19: don Iohan Alfonso de Albuquerque ha caído en desgracia con el rey don Pedro y se retira, temeroso, hacia Portugal siguiendo la línea de castillos y lugares de su señorío.

Se lee en el texto del manuscrito de referencia (Lázaro Galdiano 463):

"e se fue para hanpudia"

frente a la lección Hanpudia, dada por el ms. L-G, de referencia, y el ms.

¹² Véase C. SEGRE, "Les transcriptions en tant que diastèmes", en *La pratique*, 1979, pp. 45-49.

¹³ "Principles", 1939, en KLEINHENZ, 1976, p. 159.

B (R.Ac.Historia A-14), 3 mss. registran "fuent pudia" (A, W, Z) y un ms. "fuente pudia".

El año IV del reinado de Pedro I es el año 1354. En 1352, por orden del rey se hace un registro cuidadoso de todos los lugares de Castilla y de quiénes poseían derecho sobre ellos, que hoy se conserva en el original y se conoce como *Libro becerro de las Behetrías*. Parecería ésta la fuente más autorizada para concurrir a la enmienda del texto. El *Becerro de las Behetrías* documenta ese lugar como perteneciente a don Iohan Alfonso de Alburquerque pues es "señorío que dio la Reyna a don Iohan Alfonso", pero aparece registrado como Fuent Pudia (actual Ampudia), en la Merindad de Campos. Es evidente pues, que en los años del suceso que relata la crónica, ese lugar era conocido como Fuent Pudia; pero no sabemos cómo se lo denominaba a fines del s. XIV cuando se escribió la crónica, de modo que "Hanpudia" puede ser adopción que el autor mismo hizo del nombre cambiado, o innovación del copista, un siglo casi posterior a la redacción del *Becerro*. La solución crítica fue mantener la lección del manuscrito de referencia (L-G) -criterio adoptado en general en cuanto a la grafía de las formas- y dejar abierta la conexión posible con el aparato crítico mediante una nota crítica que destaca siempre los lugares virtuales.

Excurso.

El concepto de "edición crítica" concebido como un resultado absoluto entra en crisis ante ciertos casos especiales de géneros poéticos de tradición oral (romancero), formas narrativas y líricas en las que la transmisión escrita y la oral actúan simultáneamente (ejempla, textos sapienciales, poesía cancioneril), textos jurídicos que tienen una peculiar tradicionalidad escrita. En cada uno de esos casos, los editores han proclamado poco menos que la imposibilidad de concebir la existencia de un "original", "apógrafo" o "arquetipo", texto ideal fijado en un momento del pasado que actúe como objetivo a lograr, texto a reconstruir. Una perspectiva distinta, pero también "heterodoxa" es el caso del texto de la "comedia" española.

La dificultad surge de la vida tradicional de ese texto; tradicionalidad que imprime el sello particular dado por la esencia de su existencia como exponente de ese género o especie literaria. Ramón Menéndez Pidal acuñó, para el romancero, la expresión "vive en variantes"; es decir, la variante es su vida misma.

Para el *romancero tradicional* es un contrasentido pensar en un "original" fijo, como obra de *un* autor. No obstante, esa aspiración persiste, en cuanto al romance en la tradición oral moderna, y está audazmente formulada por Diego Catalán:

el 'texto' que hay que recuperar es el almacenado en la memoria de cada sujeto trasmisor de saber tradicional y no, meramente, su ocasional manifestación en un acto de exteriorización oral ('performance'). Los romances no varían a través de los actos efímeros de expresión oral, sino durante el proceso de su adquisición y 'almacenaje' en las memorias de nuevos transmisores de saber tradicional [...]. La poesía tradicional del romancero, más que "poesía oral", es "poesía de archivación memorística" y es este modo de procesamiento y almacenaje textualizado [equivalente al diasistema de Segre] lo que le confiere sus propiedades esenciales. [...] Dada nuestra concepción de la poesía tradicional consideramos que, en ambos casos, el texto al que hay que aproximarse lo más posible en la edición es único: el archivado en la memoria del portador de tradición"¹⁴.

Esta peculiar caracterización del texto óptimo para la edición del romancero oral moderno tuvo anteriormente otras soluciones plausibles. En el caso del "Romancero tradicional de las Lenguas Hispánicas" se optó por elegir una de las versiones y editarla con aparato crítico y notas,

¹⁴ Diego CATALÁN, *Romancero e Historiografía medieval. Dos campos de investigación del Seminario "Menéndez Pidal"*, Madrid, Fundación Ramón Areces-Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1989, pp. 51 y 53.

donde se recogen todas las variantes desechadas al establecer el texto. En el caso de romanceros regionales (como el de León) se editó una antología, lo que determinó la exclusión de las variantes.

Lo que hemos visto para el romancero nos lleva a la observación de que es la naturaleza propia del texto y el ideal que el editor se propone para respetar esa naturaleza los hechos que determinan la metodología de obtención y de presentación del texto editado.

Para el *exemplum medieval*, en el cual la historia se conocía en forma breve, despojada de recursos de actualización de los sucesos, el texto se recreaba en cada uno de los relatos actualizadores de la historia (recordemos el "ejemplo del medio amigo", a veces vinculado al del "amigo entero", en la *Disciplina Clericalis*, en las versiones diferentes de *Castigos e documentos*, en el *Libro del caballero Zifar*, en el *Libro del conde Lucanor*, etc.). Como para las distintas versiones de un romance (romancero manuscrito o editado en los siglos XV y XVI), no es posible pensar en un texto único, restitución de un original, ni aún de un arquetipo. La solución podría ser la adoptada para las distintas versiones de un romance tipo.

La *poesía cancioneril*. La modalidad especial en la transmisión de la poesía de cancionero exige, antes de iniciar la etapa propiamente ecdótica del proceso de fijación textual, un análisis y estudio cuidadoso de la tradición particular de cada uno de los poemas objeto de la edición. Cada uno puede haber ingresado en el códice cancioneril, individualmente o en un conjunto con otros poemas. De los que han sido copiados en conjunto, algunos pueden proceder de la versión definitiva, originada en un cancionero de escritorio, otros de la versión primitiva, divulgada ampliamente, y de la que probablemente habrá muchos testimonios y variantes. De esto tenemos prueba en la *Carta e Prohemio* al Condestable de Portugal (h. 1445), en palabras del Marqués de Santillana: "de unas e otras partes, e por los libros e cancioneros agenos fize buscar e escrevir por orden, segun que las yo fize, las que en este pequeño volumen vos enbio". El mismo autor en un momento de su vida, debe recurrir a textos de sus poemas incluidos en otros cancioneros para recopilar una edición

de su obra, probablemente introduciendo innovaciones o correcciones, que iniciarán una nueva rama de la tradición textual, coexistiendo con las que perviven en "los libros e cançioneros ajenos"; coexistencia que puede determinar futuras correcciones por cotejo en una u otra dirección.

Ante esta variada problemática surge evidente que una correcta metodología debe planificar la consideración de las variantes por grupos de poemas homogeneizados en cuanto a su tradición textual. Aquí también el concepto de "texto crítico" entra en crisis frente a los conceptos de "original", "arquetipo", "subarquetipo". Puede darse el caso de poemas que con seguridad proceden de un códice de escriptorio, supervisado por el autor, y otros que sólo se conservan en testimonios aislados. La constitución del texto crítico que reúna toda esa tradición mixta dependerá de la prudente definición del editor, determinada por un ponderado equilibrio de los datos aportados por la historia del texto y los surgidos del cotejo de variantes¹⁵.

Algo semejante a la poesía cancioneril del s.XV castellano ocurre con la tradición de los libros sapienciales de procedencia oriental, que aparecen casi siempre en códices que reúnen varios títulos de esas obras con colecciones de cuentos también de origen oriental. El estema que puede elaborarse por el cotejo interno de las variantes debe ser controlado y orientado por el estudio prolijo de la historia de la transmisión textual vinculada a estos códices misceláneos, donde el texto por editar puede aparecer completo o fragmentario y aun hasta insertado en otra obra¹⁶.

La edición de *fueros castellanos* ha mostrado la posibilidad de aplicar dos criterios de edición. Juan Gutiérrez Cuadrado, en el "Estudio preliminar"

¹⁵ Véase como otro ejemplo, el caso de la poesía de Charles d'Orléans aducido por A. VARVARO en "Critica dei testi classica e romanza", en STUSSI, *La critica*, 1985. Sobre este mismo asunto hacemos un tratamiento más detallado en "Ecdótica hispánica y el valor estemático de la historia del texto", *RPh*, 45:1 (1991), en preparación.

¹⁶ Véase la sección del *Libro de los cien capítulos* incluida sin adaración en un *Libro de las Edades del Mundo*, en *Incipit*, IX (1989), 139-146.

a la edición del *Fuero de Ubeda* (1979)¹⁷, ha demostrado con sólidos argumentos, luego de un estudio minucioso de la compleja tradición del *Forum Conche* y sus derivados romances, que el método neolachmanniano permite armar un estema útil para la restitución del texto crítico. Finalmente, el editor selecciona el ms. *U* como manuscrito base y edita variantes importantes y notas textuales al pie. Otro es el criterio de Jean Roudil, expuesto en 1967, 1970 y reiterado en 1986¹⁸, para quien "un fuero vive en todas sus refundiciones y en sus variantes múltiples", por lo cual considera sin sentido establecer el texto crítico de un fuero, tanto como si se tratara de un romance con múltiples versiones¹⁹, y renuncia a dar una edición crítica o una reconstrucción que supongan el acceso al original o a un arquetipo, así como a establecer la superioridad de un manuscrito. Al editar la *Summa* de Jacobo de Junta ofrece una solución doble. Primero da un texto en que se superponen línea a línea cinco versiones con correspondencia de formas y de signos (la edición sinóptica experimental); a continuación edita en bandas una de las cuatro versiones castellanas y la versión portuguesa (edición sinóptica). La edición sinóptica experimental lleva sólo notas paleográficas, porque por sí incita al lector a "una comparación sistemática de los textos" y a la búsqueda de lo similar y de lo diferente; casi una propuesta para que en esa simultaneidad de

¹⁷ *Fuero de Ubeda*, Estudio preliminar de Mariano PESET y Juan GUTIÉRREZ CUADRADO, Estudio paleográfico de Josep TRENCHS ODENA, Edición y notas de Juan GUTIÉRREZ CUADRADO, Valencia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1979.

¹⁸ Jean ROUDIL, *Critique textuelle et analyse linguistique*, Le Haye, M. Nijhoff, 1967. *La tradition manuscrite forale de Cuenca. Essais de linguistique textuelle* (thèse d'Etat), Paris, Sorbonne, 1970. Jacobo de Junta, el de las Leyes, *Summa de los Nueve tiempos de los pleitos*, Paris, Klincksieck, 1986.

¹⁹ Conceptos expuestos en "Pour un meilleur emploi de l'adjectif critique appliqué aux éditions de textes espagnols du Moyen Age", en *Homenaje al 3er. lustro del Instituto de Estudios Hispánicos, portugueses e iberoamericanos de la Univ. de Utrecht*, La Haya, 1966, pp. 531-568, y reiterados en *Summa*, 1986, pp. 81-82.

textos, el lector construya intuitivamente la vida de la tradición escrita y capte la permanencia esencial. La sorprendente solución de Roudil se explica porque su preocupación radica en el análisis lingüístico y es la vida de la lengua lo que esencialmente intenta rescatar. Nuevamente se comprueba cómo son los intereses personales del editor los que determinan el ideal del texto crítico.

Finalmente, dentro de este excursus de nuestra argumentación central, pasemos al campo particularísimo de la *Comedia del Siglo de Oro*. Proponerse la edición de una Comedia española del siglo XVI o XVII, ya sea sobre un autógrafo, sobre los manuscritos de compañías de la época o utilizando variedad de textos impresos de diversas procedencias, es un trabajo complejo, que requiere dotes, en el crítico, que superen lo mecánico. Aquí tiene importante función la relación temporal y de filiación entre el original del autor, las más de las veces, perdido, la versión representada y el texto finalmente impreso. Aunque se cuente con el autógrafo, puede ocurrir que un impreso tardío o una copia de actores, reproduzca o refleje una versión corregida por el autor, y, también que, por el contrario, un impreso calificado por la aprobación del autor o sus herederos, ofrezca un tema mixto, tomado de una copia con variantes e intervenciones ajenas al autor y a la versión representada con beneplácito del autor, ya sea esto por haberse mezclado manuscritos de diversa procedencia o por usar "ediciones sueltas".

No podemos dejar de incluir en nuestra exposición una referencia al artículo de Jean Roudil que ya hemos citado, "Pour un meilleur emploi de l'adjectif critique appliqué aux éditions de textes espagnols du Moyen Age" (1966). La preocupación del autor, hace ya 25 años, era legítima, y sus observaciones sobre la edición del *Libro de los Gatos*, suficientemente confirmadas. En verdad, por esos años, antes de la actualización de la teoría de la ecdótica para la edición de textos españoles, iniciada en la década del 70, se daba una confusión generalizada sobre qué era una edición crítica y también el abuso de las editoriales en la calificación de

sus ediciones. Aunque entendemos que hoy no se da el uso indiscriminado de la denominación de "crítica" para las ediciones de textos en español, sigue vigente la preocupación de Roudil en cuanto al correcto conocimiento y aplicación de la metodología que exige la constitución filológica de un texto.

En las observaciones con que Roudil concluye su trabajo se puntualizan aspectos que merecen comentarse:

"1. L'expression *edición crítica* doit être réservée aux reconstructions de textes viciés dans leur transmission et reconstitués tels que l'éditeur juge qu'ils ont été écrits par l'auteur." (*l.c.*, p. 567)

Para Roudil está clarísimo que la edición crítica tiene un objetivo filológico, que se funda en dos observaciones: insatisfacción frente al texto disponible y voluntad de restaurarlo. La edición del *Libro de los Gatos* que Roudil analiza minuciosamente, es objetada "parce que l'appareil critique de l'éditeur manque de rigueur et est tout à fait insuffisant" (*l.c.*, p. 566). Por tanto, no merece llamarse "edición crítica" sino "édition avec notes critiques" y concluye recomendando a los editores que consideren que una nueva edición insatisfactoria constituye un texto más, que de alguna manera aumenta el trabajo de un futuro editor, a lo que agregamos, que hace más penosa la tarea previa y obliga a puntualizar objeciones que son siempre desagradables y sirven mínimamente al objetivo real a conseguir: la restauración del texto.

La "edición crítica" y la electrónica.

Queda aún por abordar, en este ensayo sobre la evaluación del concepto de "edición crítica" a fines del s. XX, el impacto que la utilización de la electrónica como instrumento auxiliar de las operaciones conducentes a establecer un texto, ha causado en la metodología filológica aplicada a la crítica textual.

Por lo que tenemos noticia, fue Dom Jacques Froger quien cumplió en 1960 el primer intento para utilizar las máquinas electrónicas en la colación de variantes. Previamente se habían probado "programas" para trabajos de léxico y en traducción, pero no se habían aplicado a las operaciones de la

crítica textual. Froger informó sobre esa experiencia poco después²⁰, con penetrantes observaciones al proceso de operación mecánica con las variantes, en las que prevalecen los criterios filológicos y se señalan los riesgos latentes. Ya en 1965, cuando se publica su informe, se han producido importantes progresos en electrónica que le permiten augurar un futuro promisorio²¹; de todos modos, rescata los instrumentos críticos que los medios electrónicos pueden facilitar: concordancias léxicas, listas de palabras que incluyen las variantes; medios que permiten adelantar un estudio gramatical y estilístico, y crear bases sólidas para la restitución del texto.

El Coloquio internacional convocado por el CNRS en marzo de 1978²² reunió a filólogos, historiadores y especialistas en informática sobre el tema de la crítica textual y su automatización. Las intervenciones se centraron casi exclusivamente en el proceso de colación de variantes y construcción del estema por procedimientos de tipo estadístico, para los cuales se experimentó la utilización de la informática como una técnica de clasificación más que como método. Las diversas experiencias comprueban que el uso de los medios electrónicos permite ordenar una amplia tradición manuscrita en un primer agrupamiento, pero esto no implica relaciones genéticas entre los textos.

²⁰ "La collation des manuscrits à la machine électronique", *Bulletin de l'Institut de recherche et d'histoire des textes*, 13 (1964-65), 135-171.

²¹ En 1968 reúne todas sus experiencias en *La critique des textes et son automatisation*, Paris.

²² Las intervenciones y las conclusiones se publicaron en el volumen *La pratique des ordinateurs dans la critique des textes* (Paris, 29-31 mars 1978), Paris, Editions du CNRS, 1979 (Colloques Internationaux, No. 570).

Por esos mismos años²³, el Hispanic Seminary of Medieval Studies de Madison-Wisconsin aporta un instrumento que en su aplicación posterior mostró ser básico para la etapa de composición y edición automática del texto. Es un sistema de codificación para la transcripción de manuscritos, destinado al procesamiento electrónico de esos textos. El manuscrito se transcribe línea a línea, respetando esa división en líneas, lo que permite la generación automática de concordancias basadas en el número de folio y de línea del manuscrito. La codificación establecida soluciona todos los problemas de representación de rasgos relevantes que aparecen en los códices: foliación, encabezamientos, división en columnas, ortografía, numerales, diacríticos, separación de palabras, abreviaturas, supresiones, adiciones, transposición de palabras y enmiendas, lugares ilegibles, rúbricas, reclamos, iniciales, iluminaciones, miniaturas y diagramas, blancos, glosas y añadidos. La normativa fue tan acertada que los problemas que a veces se presentan con los más modernos procesadores, se resuelven por esa codificación; de esta manera se estableció para todos los hispanistas un sistema que se difundió y es hoy el *standard* de transcripción universalmente aceptado.

Es hoy evidente que los medios electrónicos han aminorado, hasta casi eliminarlos, los problemas de errores de transcripción y las consecuencias de enmiendas e intercalaciones en el texto crítico. El texto transcrito, corregido e incorporado a la memoria magnética, del cual se han hecho las copias de seguridad necesarias, ofrece un máximo de garantías de fidelidad y estabilidad para su edición, que no era posible antes de la aplicación de la electrónica.

En la década del 80 se han dado experiencias interesantes en el

²³ *A Manual of Manuscript Transcription for the Dictionary of the Old Spanish Language*, prepared by Kenneth BUELOW & David MACKENZIE, Madison, 1977. La 2a. edic. preparada por D. MACKENZIE, 1981. La 3a. ed., también de MACKENZIE, con traducc. al español de José Luis MOURE, 1984. La 4a., preparada por Victoria BURRUS, 1986.

intento de automatización de la edición de un texto²⁴. Se destaca por la amplia exposición técnica del proceso que su autor ha puesto a disposición de la comunidad científica, la *edición unificada* del *Libro de Alexandre* hecha por Francisco Marcos Marín²⁵. El editor define con precisión su objetivo textual:

no hemos pretendido acercarnos a su teórico "original" del siglo XIII, sino construir una edición unificada con coherencia textual, lo que, dicho de modo demasiado fácil, significa más bien que hemos podido reconstruir una buena copia del s. XIV, con rasgos arcaizantes, es decir, con reflejos de la obra original del siglo XIII, y con ciertas simplificaciones que se detallarán en su momento y en cada caso, que darán al texto un aire menos polimórfico del que tendría ese repetido "original". (p. 41).

También expone con detalle los pasos de la aplicación de los instrumentos logrados por medios electrónicos. Utiliza un programa de edición de textos con gran número de funciones internas, combinado oportunamente con macro-instrucciones que preven la interacción editor-máquina en las etapas finales de fijación del texto. El editor aclara que esta edición del *Alexandre* no pretende el calificativo de "crítica", porque con la metodología aplicada, el texto es totalmente dependiente de los testimonios conservados, pero aspira a que el aparato crítico ofrezca al lector la posibilidad de reconstruir el texto de los testimonios y dar vuelo a su inventiva crítica.

²⁴ Importante síntesis del estado de los estudios en Charles B. FAULHABER, "Hispanismo e informática", *Incipit*, VI (1986), 157-184.

²⁵ *Libro de Alexandre*. Estudio y edición de Francisco MARCOS MARÍN, Madrid, Alianza, 1987. Es importante el título "Filología e informática" en el "Estudio crítico", pp. 39-77. V. la reseña de H. BIZZARRI y L. FUNES, *Incipit*, VII (1987), 189-192. V. también F. MARCOS MARÍN, "Metodología informática para la edición de textos", *Incipit*, VI (1986), 185-203.

Como propuesta final puede no satisfacer, pero queda a su favor la riqueza de la experimentación de un distinguido filólogo y lingüista en las posibilidades que brindan hoy los medios electrónicos para el rastreo sistemático de los problemas aislables y codificables que surgen en el trabajo ecdótico, y la realización automática de tareas (concordancias, índices lexicométricos, correspondencias de notas, sustitución de conjuntos de caracteres), que dan seguridad, información oportuna y exhaustiva, y agilidad en el proceso de fijación del texto crítico.

Otro caso ejemplar de la utilización de los medios electrónicos para la creación de instrumentos críticos auxiliares del proceso de fijación del texto es el de las investigaciones y experiencias de René Pellen: iniciadas en 1976, con la producción de vocabularios completos de nombres propios²⁶ y vocabularios reducidos del *Poema de Mio Cid*, con su frecuencia global y por cantos²⁷, un análisis del sistema verbal y vocabularios exclusivos de cada cantar, indagando su peculiaridad léxica y temática²⁸ se propone la constitución de un "Diccionario prosódico de Mio Cid" sobre el principio de que las formas lingüísticas de un poema épico (lo mismo diríamos hoy de un poema de clerecía del s. XIII) no pueden ser estudiadas fuera del *cursus* prosódico en que las formuló el autor y donde logran su total fuerza signica. Una primera muestra de esa línea de investigación y de sus posibilidades concretas en la *emendatio* son los dos trabajos dedicados a la fórmula cidiana "El que en buen ora..."²⁹.

²⁶ "Le Poème du Cid étudié à l'ordinateur", *CLHM*, 1 (1976), 7-99.

²⁷ "Poema de Mio Cid. Vocabulaire réduit", *CLHM*, 2 (1977), 171-251 y 3 (1978), 155-267.

²⁸ "Poema de Mio Cid. Le système verbal", *CLHM*, 4 (1979), 71-135. "Cantares de Mio Cid: Vocabulaires exclusifs (Thématique et Diachronie)", *CLHM*, 5 (1980), 249-287, 6 (1981), 220-317, 7 (1982), 83-133 y 8 (1983), 6-155.

²⁹ "Le modèle du vers épique espagnol à partir de la formule cidienne [El que en buen ora...](Exploitation des concordances pour l'analyse des structures textuales)", *CLHM*, 10 (1985), 5-37 y 11 (1986), 5-132.

Al uso de los medios electrónicos se ha sumado recientemente la aplicación de la teoría matemática de la información como instrumento auxiliar que puede ayudar al crítico a fijar un límite, a partir del cual toda enmienda en un determinado lugar deturpado es demasiado improbable y es preferible mantener el pasaje tal como los testimonios lo han transmitido³⁰.

Los avances de la cibernética y la aplicación de técnicas y postulados teóricos de muy diversos campos de la ciencia permiten asegurar la creación de importantes instrumentos auxiliares en las diversas etapas de la producción y edición de un texto crítico, pero los resultados obtenidos en este cuarto de siglo de experimentación no hacen previsible la producción automática total de un texto crítico que, por ser tal, satisfaga la normativa filológica acrisolada en más de un siglo de reflexión y disensión teórica. Frente a este resultado negativo es ya un hecho la posibilidad de realizar la edición de un texto con el auxilio de instrumentos críticos y de edición, que agilizan y dan seguridad en el procesamiento interactivo de los datos, propio de la etapa final de fijación del texto crítico.

¿Un caso de hipercrítica?

Hace dos años, tres hispanistas franceses han lanzado un a modo de manifiesto en el que expresan su preocupación ante descuidos y rumbos equivocados en la actual edición de textos medievales³¹. La revisión que hemos hecho del estado de la cuestión sobre edición crítica de textos en español no permitiría suponer una declaración conjunta como

³⁰ Alberto MONTANER FRUTOS, "Emerdatio, buena forma y entropía: reflexiones sobre la restauración de textos épicos medievales". Comunicación al III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, octubre de 1989).

³¹ Bernard DARBORD, Michel GARCÍA y René PELLEN, "Respeto y manipulación de los textos: ¿cómo editar los textos medievales?", 1er. Encuentro franco-alemán de hispanistas (Mayende, 9-12 marzo de 1989). A aparecer en *Actas*; agradezco al colega René Pellen el envío de una copia de lo leído.

la que nuestros colegas hacen. Frente a los trabajos del "Seminario de Estudios Medievales hispánicos" de la Universidad de París-XIII, que tantos aportes metodológicos y editoriales ha hecho al medievalismo hispánico desde 1976³², ven con inquietud el retraso o descuido con que aparecen editados algunos textos medievales españoles, modernizados en la grafía (2.2.1), lo que acarrea la pérdida de buena parte de su entidad lingüística. Los autores manifiestan un especial horror ante la que llaman "edición crítica tradicional" y transcriben lo que resume sobre "edición crítica" la *Introducción a la literatura medieval española* de Francisco López Estrada; enseguida ponen como "modelo tradicional de edición crítica" la del *Fuero Juzgo en latín y castellano* (Madrid, RAE, 1815) y enumeran brevemente los medios y objetivos de ese tipo de "edición crítica tradicional": cotejo de variantes para establecer un estema y determinar el texto base de la edición, para pasar luego a la reconstrucción del texto tratando de aproximarse al original, mejorando el texto base con otras lecciones. Nuestros autores niegan la posibilidad de reconstruir un original medieval y rechazan toda modificación que afecte las grafías o el texto de los testimonios disponibles; tampoco aceptan la introducción de mayúsculas, la resolución de abreviaturas, la acentuación ni la interpunción del texto, porque editar según los criterios de la "edición tradicional" es "revelar nuestro imperfecto y falible conocimiento de la lengua medieval" (2.2.7). Por tanto, proponen "una nueva actitud ante los textos" que consiste en dar "primacía" a "la versión existente" (entendemos que se refieren a los testimonios o copias conservadas y no a lo que técnicamente suele llamarse "versión"), porque "cada versión es un texto" (= copia) (3.2). Lo que ofrecen es "un nuevo método crítico" en el que se privilegia la integridad de los testimonios conservados: "Copias de copias: cada una forzosamente es un resultado de las interferencias entre varios sistemas (lingüísticos y culturales) y debe estudiarse como tal (en su lengua, su prosodia, su coherencia semántica)" (4.) (entendemos que es

³² Fecha del primer volumen de los *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, publicados por Jean Roudil. A trabajos de los CLHM nos hemos referido en las notas 25 a 28.

más comprehensiva la noción de diasistema de Cesare Segre). Inmediatamente, los autores aclaran: "Huelga decir que una copia debe mirarse con una visión crítica. No se debe aceptar sin analizarlo, todo lo que contiene: un copista puede equivocarse; hay copias muy tardías [...] Desde luego, toda enmienda a la copia que se edita debe ser anunciada; la lección errada del códice debe consignarse en las notas del aparato crítico" (4.).

El párrafo 5. se dedica a "Los criterios prácticos" y la propuesta concreta: "5.1. Tendrían que editarse todas las versiones conservadas de un texto, siempre que la cantidad lo permita. En este último caso, podría establecerse un orden de urgencia", y se enumera: edición sinóptica de dos versiones en páginas distintas, edición en columnas verticales; presentación superpuesta en cada página de dos o más manuscritos. "Conviene que se limiten a un mínimo las intervenciones del editor, dejando por ejemplo los romanos sin resolver, conservando las abreviaturas..." (5.3).

En 5.5.1. se definen, finalmente: "La edición científica se acerca a la edición paleográfica simultánea, presentando frente a frente varias versiones"; a ésta se llama también "edición polivalente". El párrafo 5. concluye con una exhortación a utilizar la informática y desconfiar de los recursos meramente humanos. Cerrando la ponencia se declara : "Ya es tiempo de luchar contra la proliferación de ediciones críticas inservibles", para lo cual proponen "cambiar radicalmente los métodos al uso en la edición de los manuscritos".

Confesamos que esta declaración y propuesta nos ha sorprendido. En principio, porque es una vuelta a la posición de Bédier, con menos sustento teórico. La descripción que se hace de la "edición crítica tradicional", a pesar de aducir un libro editado en 1815, coincide básicamente con los pasos metodológicos de edición que se enuncian en los manuales de crítica textual; el análisis que sigue, intenta descalificar el objetivo de cada uno de esos pasos; la propuesta de "edición polivalente" niega la finalidad fijada por los estudios filológicos desde hace 4 siglos por lo menos, sustituyéndola por un útil documento de trabajo para lingüistas; a esta edición se la califica como "científica", con lo que cabe deducir que todo otro intento de edición es "acientífico". Frente a esto diremos que el

texto crítico plantea una hipótesis científicamente fundada. La edición sinóptica no plantea ninguna hipótesis.

Hemos buscado una justificación para esta propuesta y creemos que radica en el hecho de que los autores tienen intereses lingüísticos en el texto y, evidentemente, la edición sinóptica es la forma de texto que mejor sirve a su metodología y a sus objetivos, para los cuales la informática ofrece óptimos instrumentos. Considerando todo lo expuesto en nuestro estudio sobre el concepto de "edición crítica" y "texto crítico", desde los tiempos de Maas, Pasquali, Dom Quentin y Michele Barbi, hasta el florecimiento de la crítica y edición de textos en las dos últimas décadas, por el magisterio filológico de la escuela italiana y la incorporación de los medios electrónicos como instrumentos auxiliares en varias etapas del proceso ecodótico, volvemos a manifestar nuestra sorpresa ante una inquietud que es legítima, pero que no se justifica frente a todo lo que la crítica ha trabajado en la praxis y la teoría para lograr el objetivo que la Filología coloca en el centro de su existencia como disciplina científica: la restitución y fijación del texto escrito.

Para cerrar este ensayo de análisis de dos conceptos básicos para la crítica textual, con el que hemos querido proponer una reflexión sustentada en la experiencia de la crítica, expondremos un juicio último que sometemos a la corrección de nuestros colegas. Durante los pasados 70 años, la Filología ha constituido una probada y sólida metodología para la restitución y edición de un texto crítico, en la que predominan los pasos regidos por principios matemáticos y lógicos en procura de una mínima intervención del juicio subjetivo, a lo que ha contribuido decisivamente en las dos últimas décadas, la aplicación de los medios electrónicos; no obstante, se comprueba reiteradamente que no es posible automatizar totalmente la edición crítica de un texto: en la etapa final -como lo decía Pasquali- será siempre imprescindible la intervención del *iudicium*, metodológicamente asistido por las operaciones previas realizadas y los instrumentos críticos elaborados.

REFERENCIAS

- AVALLE, D'Arco Silvio, *Principi di critica testuale*. Padova, Editrice Antenore, 1978².
- BEDIER, Joseph, "La tradition manuscrite du *Lai de l'Ombre*. Réflexions sur l'art d'éditer les anciennes textes", *Ro*, LIV (1928), 161-196 y 321-356. Reproducido aparte en Paris, Champion, 1970.
- CATALAN, Diego, *Romancero e Historiografia medieval. Dos campos de investigación del Seminario "Menéndez Pidal"*. Madrid, Fundación Ramón Areces-Fundación Menéndez Pidal, 1989.
- La critica del testo*. A cura di Alfredo Stussi. Bologna, Il Mulino, 1985 (Strumenti di Filologia Romanza).
- CONTINI, Gianfranco, *Breviario di Ecdotica*. Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1986.
- Ecdotica e testi ispanici*. Atti del Convegno Nazionale della Associazione Ispanisti Italiani. Verona, 18-19-20 giugno 1981. Verona, Università degli Studi di Padova, 1982.
- FAULHABER, Charles B., "Hispanismo e Informática", *Incipit*, VI (1986), 157-184.
- FROGER, Dom Jacques, "La collation des manuscrits à la machine électronique", *Bulletin de l'Institut de Recherche et d'Histoire des textes*, 13 (1964-5), 135-171.
- , *La critique des textes et son automatisaton*. Paris, Dunod, 1968.
- Fuero de Ubeda*. Estudio preliminar de Mariano Paset y Juan Gutiérrez Cuadrado. Estudio paleográfico de Josep Trenchs Odena. Edición y notas de Juan Gutiérrez Cuadrado. Valencia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1979.
- KLEINHENZ, Christopher (ed.), *Medieval Manuscripts and Textual Criticism*. Chapel Hill, University of North Carolina, 1976 (North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures).
- MAAS, Paul, *Textkritik*. Leipzig, 1927 (Parte VII de Gercke-Norden,

- Einleitung in die Altertumswissenschaft*, I). Leipzig, 1950²; Leipzig, 1957³; Leipzig, 1960⁴. *Critica del testo*. Traducción al italiano de Nello Martinelli, presentación de G. Pasquali. Firenze, 1952. Firenze, 1958² (reimpresión en 1963 y 1966). Firenze, Le Monnier, 1978³.
- A Manual of Manuscript Transcription for the Dictionary of the Old Spanish Language*. Prepared by Kenneth Buelow and David Mackenzie. Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1977. 1981², 1984³ (con traducción al español de José Luis Moure), 1986⁴ (preparada por Victoria Burrus).
- MARCOS MARIN, Francisco (ed.), *Libro de Alexandre*. Madrid, Alianza, 1987.
- , "Metodología e Informática para la edición de textos", *Incipit*, VI (1986), 185-203.
- MONTANER FRUTOS, Alberto, "Emendatio, buena forma y entropía: reflexiones sobre la restauración de textos épicos medievales" (Comunicación leída en el III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Salamanca, octubre de 1989).
- PELLEN, René, "Le Poème du Cid étudié à l'ordinateur", *CLHM*, 1 (1976), 7-99.
- , "Poema de Mio Cid. Vocabulaire réduit", *CLHM*, 2 (1977), 171-251 y 3 (1978), 155-267.
- , "Poema de Mio Cid. Le système verbal", *CLHM*, 4 (1979), 71-135.
- , "Cantares de Mio Cid: Vocabulaires exclusifs (Thématique et Diachronie)", *CLHM*, 5 (1980), 249-287; 6 (1981), 220-317; 7 (1982), 83-133 y 8 (1983), 6-155.
- , "Le modèle du vers épique espagnol à partir de la formule cidienne [El que en buen ora...] (Exploitations des concordances pour l'analyse des structures textuelles", *CLHM*, 10 (1985), 5-37 y 11 (1986), 5-132.
- La pratique des ordinateurs dans la critique des textes*. Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1979 (Colloques Internationaux du CNRS, No. 579).
- PASQUALI, Giorgio, *Storia della tradizione e critica del testo*. Firenze, 1934.

Firenze, 1952² (reimpr. en 1962).

ROUDIL, Jean, *Critique textuelle et analyse linguistique*. La Haye, M. Nijhoff, 1967.

-----, *La tradition manuscrite forale de Cuenca. Essai de linguistique textuelle*. (thèse d'Etat) Paris, Sorbonne, 1970.

----- (ed.), *Jacobo de Junta, el de las Leyes, Summa de los Nueve tiempos de los pleitos*. Paris, Klincksieck, 1986.

UNA VEZ MAS SOBRE EL SENTIDO DE LA C.2 DEL ALEXANDRE

Isabel Uría

Universidad de Oviedo

En las últimas décadas se ha extendido la opinión según la cual es inapropiado usar el rótulo *mester de clerecía* para designar una escuela poética¹. Por un lado, se niega o se pone en tela de juicio que exista tal escuela; por otro, se alega que dicho sintagma, sacado de la c.2b del *Libro de Alexandre*, sólo denota el quehacer de los clérigos, las obras clericales en general, sin más distintivo que el de su carácter culto.

Ya, en 1956, R. Willis, en su estudio sobre el sentido de la c.2 del *Libro de Alexandre*², apuntaba la inconveniencia de usar el nombre "mester del clerecía" en un sentido genérico. Según Willis, este sintagma de la c. 2b no refiere al sistema de versificación, expuesto en los dos últimos versos (2cd) y utilizado a lo largo del poema, sino a la erudición y cultura que el anónimo autor despliega en él, a su propio oficio o *mester*. Por otra parte, entiende los versos 2cd en un sentido figurado o metafórico, relacionado con las artes del *trivium* y el *cuadrivium*, es decir, referido también a la erudición y saberes que se exhiben en el *Libro*. En otras palabras, Willis cree que lo que se expone en la c. 2 del *exordio* no es la técnica versificatoria del poema, sino la profesión o *mester* del autor.

¹ Así, recientemente, A. Gómez Moreno sustituye dicho rótulo por el de "poemas en cuaderna vía"; véase Carlos ALVAR y Angel GÓMEZ MORENO, *La poesía épica y de clerecía medievales, Historia crítica de la Literatura Hispánica*, 2, Madrid, Taurus, 1988, pp. 74-137.

² Raymond WILLIS, "Mester de Clerecía": A definition of the *Libro de Alexandre*", *RPh*, X (1957), 212-224.

Las conclusiones de Willis fueron aceptadas por Alan Deyermond y, hasta cierto punto, llevadas por él a la práctica³.

Por su parte, López Estrada, en las sucesivas ediciones de su *Introducción a la literatura medieval española*, suprime el rótulo "mester de clerecía" -que, desde hace más de un siglo, se ha venido utilizando para designar una escuela poética⁴- y usa los epígrafes de "Poesía de carácter clerical", "Poesía de raigambre clerical" o, incluso, "Obras clericales en verso juglaresco", bajo los cuales engloba prácticamente toda la poesía conservada en lengua vernácula de los siglos XII-XIV, excepto la épica⁵. Es decir, en su clasificación de la poesía medieval española desaparece el rótulo de "mester de clerecía" y con él, el concepto tradicional que comporta⁶.

³ "Mester es sen pecado", *RF*, 77 (1965), 111-116. Véase también, *La Edad Media, Historia de la literatura española, I*, Barcelona, Ariel, 1973, pp. 108-109. La ed. original, en inglés, es de 1971 y el párrafo al que aludimos se encuentra en pp. 58-59.

⁴ En efecto, MILÁ FONTANALS, en su *De la poesía heroico-popular castellana*, Barcelona, 1874 y, anteriormente, en la *Oración Inaugural*, publicada en 1865 y reimpressa en 1874 como *Introducción a De la poesía heroico-popular castellana*, ya utiliza el nombre "mester de clerecía" para referirse a dicha escuela (Véase la ed. preparada por Martín de RIQUER y Joaquín MOLAS, Barcelona, 1958, pp. 21 y 514, que corresponden a XV y 412 de la ed. de 1874).

⁵ Véase la citada *Introducción a la Literatura medieval española*, Madrid, Gredos, 1962¹, pp. 168-178; 1970², pp. 206-220; 1979³, pp. 367-379.

⁶ Claro es que viene a ser lo mismo hablar de obras del mester de clerecía, de obras clericales o de obras de carácter clerical. Todos sabemos que, literalmente y fuera de un preciso contexto, *mester de clerecía* significa 'oficio, profesión, trabajo... de clerecía' y *clerecía* puede significar 'cultura, ciencia, sabiduría...', o bien 'conjunto de clérigos', entendida esta palabra en el doble sentido que tenía en la Edad Media, es decir, 'hombres cultos, letrados' o bien 'sacerdotes, hombres de iglesia'. Ahora bien, el rótulo "mester de clerecía", así, entrecomillado, sirve para designar una escuela o grupo de poemas, caracterizados por una serie de rasgos singulares que los distinguen de otros poemas de clerecía, o sea, de otros poemas cultos o clericales que no comportan esos rasgos, o sólo comportan algunos de ellos. Nadie pretende decir que los clérigos medievales sólo compusieron los poemas que desde hace más de un siglo se agrupan bajo ese rótulo. Tal pretensión sería absurda. Se trata,

Finalmente, en 1978, López Estrada publica un artículo⁷, insistiendo en que no es pertinente usar el nombre "mester de clerecía" referido a una escuela poética. Según este estudioso:

..si se considera a fondo la tan célebre, por citada, estrofa del *Alexandre* [c.2], y se estudia el contexto de sus expresiones, resulta que las menciones de *clérigo* [?] y de *mester de clerecía* cobran una representación más amplia y se presienten profundas resonancias culturales que sobrepasan un ámbito literario preciso y mucho más el uso de una estrofa determinada.

No es mi propósito discutir este párrafo ni los argumentos que se desarrollan a lo largo del artículo. Esto ya lo hizo Nicasio Salvador en 1979⁸. Lo que ahora me importa es mostrar que la reticencia frente al marbete "mester de clerecía" para designar una unidad poética, y la puesta en tela de juicio de la existencia misma de tal unidad tienen mucho que ver con la "lectura" de la c.2 del *Libro de Alexandre*. En este sentido, parece que el artículo de Willis de 1956 fue el punto de partida de esa actitud, el que la originó y/o la reafirmó en aquellos estudiosos que ya tenían ciertas

simplemente, de hacer un deslinde entre unas y otras obras "clericales", según sus moldes métrico-estróficos, su retórica, su poética.

⁷ "Mester de clerecía: las palabras y el concepto", *JHP*, 3 (1978), 165-174.

⁸ "Mester de clerecía", marbete caracterizador de un género literario", *Revista de literatura*, XLII (1979), 5-30. El artículo de Salvador fue leído como comunicación en las III Jornadas de Estudios Berceanos, celebradas en Logroño en diciembre de 1979. En esas mismas Jornadas leí mi comunicación, "Sobre la unidad del mester de clerecía del siglo XIII. Hacia un replanteamiento de la cuestión", publicada en las *Actas* de dichas Jornadas, ed. Claudio García Turza, Logroño, IDER (Col. Centro de Estudios Gonzalo de Berceo, nº 6), 1981, pp. 179-188. Ambos analizamos la discutida c.2 del *Alexandre* y, aun cuando hay puntos en que discrepamos, estamos de acuerdo en la unidad poética del "mester de clerecía", si bien, los límites que señala N. Salvador no coinciden con los que yo propongo.

dudas sobre esta cuestión.

Sin embargo, sin menoscabo de su valor e interés, creo que el análisis de la c.2 del *Alexandre* realizado por Willis tiene algunos puntos discutibles. Por ello, no me parece ocioso volver, una vez más, sobre la c.2 y someterla, de nuevo, a un riguroso análisis sintáctico-semántico, con el fin de poner de manifiesto -así lo espero- la estrecha relación que existe entre los cuatro versos de la estrofa y su sentido y función.

Análisis de la c.2 del *Alexandre*

Como se sabe, ninguno de los tres manuscritos que conservan esta estrofa (*O*, *P*, y *Med.*) tiene puntuación. En consecuencia, los editores la puntuaban de distinta manera, de acuerdo con su personal lectura. Sin embargo, pese a las variantes de puntuación, el sentido de la estrofa no cambia, pues las relaciones sintáctico-semánticas de los versos y hemistiquios siguen siendo las mismas. Lo único que ocurre es que esas relaciones se ponen más o menos de manifiesto, según la manera como se puntúa.

Nicasio Salvador⁹, propone la siguiente puntuación:

Mester traigo feroso: non es de joglaría,
 mester es sen pecado, ca es de clerecía
 fablar curso rimado por la cuaderna vía
 a sillavas cuntadas, ca es grant maestría.

donde *fablar* (2c) introduce una oración de infinitivo que funciona como sujetos de *es* (2b'); *ca*, en 2b', es puramente ilativa, mientras que en 2d' conlleva un valor causal. La lectura de los versos bcd sería:

'mester es sen pecado, pues fablar curso rimado
 por la cuaderna vía a sillavas cuntadas es [mester]

⁹ Art.cit., p. 11.

de clerecía, porque es gran maestría'.

Por su parte, Dana Nelson¹⁰ puntúa:

Mester trayo feroso, non es de joglería;
mester es sin peccado, qua es de clerecía:
fablar curso rimado por la quaderna vía,
a sílabas contadas, qua es grant maestría.

Es evidente que, a pesar de la distinta puntuación, la relación sintáctica entre 2b' y 2c es la misma que en la lectura de Nicasio Salvador, o sea, la oración de infinitivo ("fablar curso rimado...", 2c) sigue siendo el sujeto gramatical del predicado "es de clerecía", ya que los dos puntos detrás de clerecía no impiden esa función.

Veamos ahora la puntuación que propone R. Willis¹¹:

Mester traygo feroso, non es de joglería,
mester es sen pecado, ca es de clerecía,
fablar curso rimado por la cuaderna vía,
a sylabas contadas, que es grant maestría.

Aquí la oración de infinitivo ya no funciona como sujeto de es (2b'), pues Willis pone una coma detrás de clerecía (2b') y entre el predicado y el sujeto no cabe coma.

Sin embargo, el análisis de la estructura profunda de la estrofa pone de manifiesto que el verso 2c ("fablar curso rimado...") sigue siendo el sujeto gramatical de una oración -tácita o sobrentendida- con verbo copulativo.

¹⁰ GONZALO DE BERCEO. *El Libro de Alexandre*. Reconstrucción crítica de Dana Arthur NELSON, Madrid, Gredos, 1979.

¹¹ Art.cit., p. 213.

La estrofa, tal como Willis la puntúa, consta de los siguientes elementos:

En el primer verso hay dos oraciones yuxtapuestas, separadas por coma. En la primera (2a), el sujeto de *traygo* es, obviamente, *Yo*; en la segunda oración (2a'), el sujeto, implícito, es *mester*:

"[este mester] non es de joglaría"

Ambas oraciones, aunque yuxtapuestas, no son independientes, sino que se relacionan a través de *mester*, complemento de *traygo*, en 2a, y sujeto implícito, en 2a'.

En el segundo verso hay otras dos oraciones, aquí relacionadas por la conjunción *ca*, *ilativa* o *ilativa-causal*.

En el tercer verso (2c), la oración de infinitivo no funciona como sujeto de *es* (2b') a causa de la coma detrás de *clerecía*, pero -como arriba señalé-, en la estructura profunda de la estrofa tiene que ser el sujeto de un predicado nominal [*es mester de clerecía*], que se sobrentiende delante, o detrás, de la oración de infinitivo.

Para ver con más claridad la estructura de esta estrofa transcribo a continuación mi lectura analítica de los ocho hemistiquios que la integran, poniendo entre paréntesis cuadrados las palabras implícitas o sobrentendidas, que relacionan los versos y hemistiquios en la unidad superior del tetrástico monorrímo. Sigo el texto y la puntuación de Willis. El poema nos dice:

- 2a: [un] mester traygo fermoso,
- 2a': [este mester] non es de joglaría,
- 2b: [este] mester es sen pecado (i.e. 'perfecto'),
- 2b': ca es [mester] de clerecía,
- 2c: [es mester de clerecía] fablar curso rimado
- 2c': por la cuaderna vía,
- 2d: [y hacerlo] a sylabas contadas,
- 2d': que es grant maestría.

El sustantivo *mester* es, pues, el complemento directo de *traygo*, en 2a, y el sujeto de lo que se predica en 2a', 2b y 2b'. La oración de infinitivo, que se inicia en 2c y se prolonga hasta 2d, es el sujeto gramatical de [es *mester de clerecía*], predicado nominal, latente o tácito. En 2d se sobrentiende una oración coordinada copulativa con la anterior [y hacerlo], que lleva a su vez, un complemento de modo: "syllabas contadas". El último hemistiquio (2d') es una oración subordinada de relativo, adjetiva-explicativa, cuyo antecedente es 2d, es decir, "[hacerlo] a syllabas contadas".

Vemos, pues, que los ocho hemistiquios se relacionan sintáctica y semánticamente, constituyendo una unidad de sentido cerrada, con plenitud en sí misma. Las palabras entre paréntesis cuadrados sirven para poner más de relieve esta relación, pero no necesarias. De hecho, en 2d, el paréntesis [es *mester de clerecía*] se puede suplir con la puntuación de Nicasio Salvador o con la de Dana Nelson, pues ambas ponen de manifiesto que la oración de infinitivo (2c) es el sujeto de 2b'. Por ello, en este sentido, son más acertadas que la puntuación de Willis.

Pero, sea con una o con otra puntuación, es evidente que la segunda estrofa del exordio está dedicada a exponer la forma de ese "mester de clerecía" que nos trae el *Libro de Alexandre*. Lo que se destaca y se pondera en ella es, en efecto, el molde métrico-rítmico y estrófico del poema, no la erudición en él desplegada. Y ese molde se destaca porque es innovador, completamente nuevo en la poesía romance castellana. Por más que a lo largo del *Libro* se ostente una inmensa erudición y se exhiban múltiples saberes, la gran novedad estriba en la forma, en el sistema de versificación, usado anteriormente en la poesía latina, mas no en la castellana.

Al mismo sistema de versificación alude otro poeta del "mester de clerecía", el anónimo autor del *Libro de Apolonio*, cuando, en 1bc, nos dice:

"querría / componer un romance de nueva maestría"
 donde, evidentemente, la "nueva maestría no es la erudición ni la cultura que el poeta exhibe en el *Libro*, sino la misma gran maestría de la c.2d' del *Alexandre*, o sea, el molde métrico-estrófico "a syllabas contadas" y demás

rasgos peculiares.

Ahora bien, el autor del *Apolonio* no nos dice cómo es ese molde, simplemente alude a él, pero no lo define. Tal omisión se explica porque ese sistema versificatorio, aunque se sigue considerando "nuevo", ya no es innovador, pues ya se conocía por haberse empleado antes, en otro o en otros poemas castellanos y así, el poeta prescinde de señalar sus características.

En cambio, el *Libro de Alexandre* dedica toda una estrofa (la segunda del exordio) a exponer los rasgos esenciales de la nueva versificación y a destacar la importancia y la maestría del nuevo sistema. Ese cuidado por precisar los rasgos y elementos de la nueva métrica indica que, cuando se escribió el *Alexandre*, el sistema era desconocido en la poesía castellana y, por tanto, era necesario poner de relieve sus características formales al comienzo del poema, o sea, en el exordio, como era lo habitual.

A esa técnica versificatoria -lo hemos visto- la llama el autor de *Alexandre* "mester de clerecía" (2b') y, puesto que en la estrofa no se mencionan otros elementos formales ni temáticos del poema, parece que lo verdaderamente novedoso y singular, esto es, lo específico de este "mester de clerecía" es el sistema de versificación.

Estamos de acuerdo con Nicasio Salvador, cuando afirma que

el autor [del *Alexandre*] utiliza el rótulo *mester de clerecía*, en esa estrofa, para señalar como característica concreta y específica de su obra el uso de un determinado tipo de métrica culta, regular (*fablar curso rimado por la cuaderna vía/ a sillavas cuntadas*), a la que le confiere un valor sobresaliente (*ca es grant maestría*)¹².

En efecto, el marbete "mester de clerecía", en ese concreto y preciso contexto (c.2 del *Alexandre*), está expresa y directamente asociado a una

¹² Art. cit., p. 15.

singular manera de versificar. Negar esa relación me parece que es negar la evidencia misma.

Analizaremos ahora el significado de cada una de la palabras que componen los hemistiquios 2c, 2c' y 2d, o sea, los tres hemistiquios que señalan los rasgos esenciales del nuevo sistema de versificación¹³, que inaugura en romance castellano el *Libro de Alexandre*.

2c: "fablar curso rimado".

El vocablo *fablar* no plantea ni ha planteado nunca problemas; equivale a 'expresar, decir, componer, etc.'. Las palabras discutidas y, a la vez, claves del hemistiquio son *curso rimado*.

El sustantivo *curso* ha sido comentado y glosado por Raymond Willis, Spurgeon Baldwin, Louis F. Sas y Michel García.

Willis¹⁴ lo relaciona con el *cursus* latino-medieval.

Posteriormente Baldwin insistió en que *curso* es el equivalente del *cursus* latino, basándose en el análisis de las c.1640-1746. Su conclusión es que el *Alexandre* se escribió utilizando la técnica del *cursus* latino-medieval¹⁵.

¹³ Prescindimos del análisis de los versos ab, ya que el sentido de 2a, "mester traygo feroso", no ha planteado ningún problema. En cuanto a 2a', el poeta sólo afirma que (su mester 'trabajo') "non es de joglaria", tal vez para advertir que su poema no se puede recitar a la manera juglaresca. El "sin pecado" de 2b lo hemos glosado en el análisis sintáctico: 'impecable, perfecto', si bien, tampoco negamos su posible implicación moral; el sentido de 2b', "ca es [mester] de clerecia", lo hemos comentado en n. 5.

¹⁴ Art.cit., p. 216.

¹⁵ Véase S. BALDWIN, "Irregular Versification in the *Libro de Alexandre* and the Possibility of a *cursus* in OSp. Verse", *RF*, 85 (1973), 298-313.

L. Sas, en su *Vocabulario del Libro de Alexandre*¹⁶, glosa la voz **curso** como 'curso, historia'.

Michel García¹⁷, tras constatar que los derivados de *cursus*, como *coursault* o *courante* en francés, pertenecen al registro de la música y de la danza, ligados al de la poesía a través de la canción, cree posible que **curso** contenga semas que lo relacionen con el dominio de la expresión cantada y que, por tanto, el hemistiquio 2c, **curso rimado**, se podría interpretar como: "s'exprimer en un discours rythmé et rimé", es decir, **curso** valdría tanto como 'discurso rítmico', y **rimado** 'con rima'.

Por tanto, Michel García entiende este adjetivo referido a la rima o consonancia final. Y, en efecto, así suele entenderse, aunque, a veces, no se diga explícitamente, como por ejemplo, hace Willis, quien comenta el significado de **curso**, pero nada dice del adjetivo **rimado**, tal vez porque le parece obvio que significa 'con rima'. Sea como fuere, nadie, que sepamos, le ha atribuído otro significado que no sea ése.

Así L. Sas glosa **rimado** 'con rima', lo mismo que Michel García, y así lo entiende también Nicasio Salvador¹⁸.

Por mi parte analicé el hemistiquio "hablar curso rimado" en las III Jornadas de Estudios Berceanos¹⁹, y allí señalé que **curso** (2c) vale 'discurso o decurso lingüístico', sentido que se ve muy claro en la c.4 del *Libro de miseria de omne*:

Ond, todo omne que quisiere este libro bien pasar,

¹⁶ Anejos del BRAE, Anejo XXXIV, Madrid, 1976.

¹⁷ "La strophe de 'cuaderna vía' comme élément de structuration du discours", *CLHM*, 7bis, (1982), 205-219 (208-209).

¹⁸ Art. cit. Véanse las pp. 18 y 27.

¹⁹ "Sobre la unidad del mester de clerecía del siglo XIII. Hacia un replanteamiento de la cuestión", art.cit. en n. 8.

mester es que las palabras sepa bien silabicar,
ca por sílabas contadas, que es arte de rimar,
y por las cuaderna vía su curso quiere finir.

donde, "su curso quiere finir" vale 'quiere llevar a cabo el discurso del poema'.

El mismo sentido tiene la voz *curso* en *Alex.* 2c y 294d y en *S.D.* 8d, si bien aquí -y en otros textos del "mester de clerecía"- puede significar simplemente 'curso, camino', sentido que tampoco descarto para *Alex.* 294d, pero que no es pertinente para *Alex.* 2c.

En cuanto al adjetivo *rimado* (2c) creo -como indiqué en la citada comunicación- significa 'con ritmo' y no 'con rima', puesto que, según constata Corominas (*DCECH*), *rimar*, *rimado-a*, *rima*, y sus plurales, en la Edad Media y aún en los siglos XVI y XVII, hacen referencia, no a la consonancia, sino al verso de tipo romance, o sea, al verso rítmico-silábico, basado en los acentos y el número de sílabas, a diferencia del *metrus* latino, basado en la duración o cantidad silábica.

Corominas pone como ejemplo de *rimas* 'versos' *Vida de San Millán* 475b: "Los nomnes son revueltos, graves de acordar/ non los podemos todos en *rimas* acoplar", es decir, 'en versos rítmico-silábicos acoplar'; y la c.1 de *Duelo*: "En el nomne precioso de la Sancta Reína/.../ querría del su duelo componer una *rima*", donde es obvio que *rima* no significa 'consonancia', sino 'obra en verso romance', o sea, en 'versos rítmico-silábicos'.

También pone ejemplos de los participios *rimado* y *rimadas*, referidos, no a la consonancia, sino al ritmo de los versos romances; así en *Apolonio* 428c: "tornoles a rezar un romance bien *rimado*", y 495c: "coplas bien assentadas, *rimadas* a senyal".

Igualmente, en la *Vida de San Ildefonso* 1b: "querría componer una fación *rimada*", debemos entender que *rimada* significa 'en verso rítmico-silábicos'.

La forma masculina *rimo* <RHYTMUS se registra, según Corominas, a partir del siglo XV, y añade que Santillana la usa con frecuencia en el sentido de 'línea de verso' y en el de 'estructura de lenguaje versifica-

da'. Entre varios ejemplos que pone de este uso de Santillana en el *Prohemio al Condestable de Portugal* cita el siguiente texto:

desta guisa escribió Pero López de Ayala, el viejo un
libro que fiço de las *Maneras de Palacio* e llamáronle
rimos.

A este respecto no deja de ser significativo que el P. Sarmiento, en el núm. 367 de sus *Memorias*²⁰, al copiar el texto de Santillana, transcriba *Ritmos*, es decir, para Sarmiento la voz *rimos* no significa 'versos con rima', sino 'versos rítmico-silábicos'.

Si el testimonio de Corominas y los ejemplos aducidos no son suficientes para probar que *rima*, *rimar*, *rimado-a*, *rimo* y sus plurales refieren, no a la rima o consonancia, sino al verso rítmico-silábico, podemos aducir otro ejemplo textual, en el que el sentido se hace evidente e incuestionable. Se trata de la ya citada c.4 del *Libro de miseria de omne*:

Ond, todo omne que quisiere este libro bien pasar,
mester es que las palabras sepa bien silabicar,
ca por sílavas contadas que es arte de *rimar*,
e por la quaderna vía su curso quiere finar.

El infinitivo *rimar*, en 4c, de ningún modo puede tener el significado de 'consonar', ya que el cómputo de las sílabas no genera la rima o consonancia, y allí se dice: "ca por sílavas contadas que es arte de *rimar*". Por tanto, el "arte de *rimar*" es el arte de componer versos rítmico-silábicos, arte que estriba en la distribución regular de sílabas y acentos en la línea versal y para ello -el poeta nos lo advierte en 2b- "es necesario silabear bien las palabras", o sea, escandir correctamente las unidades silábicas de que constan ("mester es que las palabras sepa bien *silabicar*"), un aspecto que, como veremos, es relevante en la poética del "mester de

²⁰ *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, Madrid, 1775. Reimpreso en Buenos Aires, Emecé Editores, 1942.

clerecía".

En razón de todo esto, señalé, que *curso rimado* vale como 'serie o sucesión de palabras, dispuestas rítmicamente', es decir, un discurso lingüístico con estructura rítmica.

Posteriormente, F. Rico²¹ observó que el sintagma *rimi series* del penúltimo verso del *Roncesvalles* latino es, literalmente, "curso rimado":

nisi *rimi series* foret fini data
auditori tedium daret protelata.

Este poema de los primeros años del siglo XIII, es semejante a nuestros poemas del "mester de clerecía", especialmente al *Libro de Alexandre*, con el que coincide, no sólo por utilizar el mismo tipo de verso y estrofa, sino también en la retórica que emplea y en la actitud del autor, como han puesto de relieve Francisco Rico²² y Fernando González Ollé²³. Y si *rimi series* ('series rítmicas' o 'series de palabras dispuestas con ritmo') es equivalente a "curso rimado", parece que mi glosa de este sintagma es acertada.

Pasamos al análisis del siguiente hemistiquio:

2c': "por la cuaderna vía"

Al margen de la implicación de las artes del *quadrivium* que Willis quiere ver en este hemistiquio, todos estamos de acuerdo en que alude a la estrofa de cuatro versos alejandrinos monorrimos. Pero conviene recordar que, como ha precisado Michel García²⁴, *cuaderna* es el adjetivo y *vía*, el sustantivo. El poeta ha llevado este sustantivo al final del verso, por

²¹ "La clerecía del mester", *HR*, 53 (1985), 1-23 (5-6).

²² *Ibid.*, pp. 5-9.

²³ "El Roncesvalles latino", en *Homenaje a José María Lacarra, Príncipe de Viana, Anejo 2*, 1986.

²⁴ Véase su citado artículo, pp. 209-210.

exigencia de la rima con *joglaría: clerecía: maestría*, pero, a la vez, esa transposición le sirve para formar la figura del quiasmo con el primer hemistiquio:

"curso rimado... cuaderna vía"

sustantivo y adjetivo (2c), adjetivo y sustantivo (2c'), figura muy frecuente en todos los poemas del "mester de clerecía".

Esta inversión de los términos, en 2c', puede oscurecer el sentido de la frase que, ordenada linealmente, es:

"hablar curso rimado por la * vía cuaderna",

donde "por la vía" vale 'por el medio', como glosa Michel García, y añade que también puede tener el sentido pleno de 'vía, camino', 'método o modo', lo que, en sustancia, viene a ser lo mismo. Además, observa que es aberrante suprimir la preposición que encabeza el hemistiquio, pues no es lo mismo decir "la cuaderna vía" que decir "por la cuaderna vía", ya que por confiere al hemistiquio la función de un complemento de modo que no tenga el sintagma "la cuaderna vía".

El adjetivo *cuaderna* significa 'cuádruple, que consta de cuatro' y es aplicable a todo lo que se compone de cuatro elementos iguales o se puede dividir en cuatro unidades idénticas. Por tanto, referido a una estrofa, indica la igualdad de los cuatro versos que la integran, es decir, los cuatro versos han de tener el mismo número de sílabas métricas y la misma rima o consonancia. La voz *cuaderna*, en 2c', comporta pues, el concepto de la rima o igualdad de sonidos de los cuatro versos a partir de la última sílaba acentuada.

Pero, además, la "vía cuaderna" o 'modo cuaternario' se puede referir, no sólo a los cuatro versos de la estrofa, sino también a la división de éstos en cuatro miembros, ya que la cesura divide cada verso en dos hemistiquios y éstos, a su vez, vuelven a dividirse, salvo raras excepciones, en dos unidades rítmico-sintácticas. Por tanto, la suma de las unidades

métrica rítmicas de la estrofa es un múltiplo de cuatro, un cuatro elevado al cuadrado.

En suma, "hablar curso rimado por la cuaderna vía" se puede traducir como 'decir o componer un discurso rítmico, por la manera cuaternaria' o, lo que es lo mismo, 'componer versos rítmico-silábicos, agrupados de cuatro en cuatro por una misma consonancia y dividido, cada uno de ellos, en cuatro unidades rítmico-sintácticas'. El cuatro, número simbólico y perfecto²⁵, es, pues, el que sustenta la estructura de la estrofa.

Queda por analizar el penúltimo hemistiquio:

2d: "a sílabas contadas"

A pesar de su apariencia trivial, es quizás el de mayor interés de la estrofa que estudiamos. Sin embargo, no se le ha prestado mucha atención, tal vez porque el recuento de las sílabas es algo tan primordial que parece ocioso comentarlo. Así, mientras el sustantivo *curso*, los adjetivos *cuaderna* y *rimado*, o el sintagma "sen pecado" han sido muy discutidos, el significado de "a sílabas contadas" parece tan claro e inequívoco que nadie se ha preguntado si la frase no tendrá más implicaciones que las aparentes. Cuando se alude a ella es sólo para discutir si el principio de la regularidad silábica que allí se proclama se cumple o no se cumple en el *Libro de Alexandre* y demás poemas del "mester de clerecía".

Pero la expresión "a sílabas contadas" tiene mayor alcance que el simple recuento de las sílabas métricas. En otra ocasión²⁶ señalé que la frase implica el uso de la dialefa como principio obligado de la nueva versificación, fenómeno que, a su vez, repercute activamente en los niveles de la sintaxis, la prosodia y el ritmo, condicionando una estructura lingüística fuertemente segmentada y, por tanto, una dicción pausada, silabeada, y un ritmo cortado, de "staccato".

Además "a sílabas contadas" no sólo supone el principio de la

²⁵ Véase Ernest R. CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*, México-Buenos Aires, Fondo de la Cultura Económica, 1955, II, pp. 703-704.

²⁶ En *art.cit.*, pp. 182-183.

dialefa, implica también otro aspecto lingüístico sumamente interesante. Me refiero a la escansión silábica culta, a la manera latina, en ciertos encuentros de vocales dentro de una palabra. Brian Dutton²⁷ ha puesto de relieve que en el *Libro de Alexandre* y en los demás poemas del "mester de clerecía" del siglo XIII, las palabras cuyos étimos latinos tienen una *i* en contacto con otra vocal conservan el valor vocálico de esa *i* y no forman diptongo. Estos poetas, en efecto, escanden: *aflicción, devoción, discreción, región, visión, piedad, o piadat, ciencia, obediencia, paciencia, sapiencia, obedient, orient; gloriosa*, etc. Se trata, pues, de cultismos o formas latinizantes que los clérigos introducen en sus poemas, si bien tal escansión no se cumple en todos los casos, pues, a veces, por exigencias del metro, escanden *visión, gloriosa*, etc.

La prosodia culta se extiende incluso a la acentuación de ciertos vocablos como *signífica, versífico, gémitos*, etc. y a nombres propios como *Narbázones, Antípater, Nicánor, Métales, Anfiloco* y otros muchos estudiados por N. J. Ware²⁸; o bien, se da la alternancia de *confesor*<CONFESOR y *confesor*<CONFESSOREM, según las necesidades silábicas del hemistiquio.

La frase "a sílabas contadas" implica, pues, una serie de fenómenos prosódicos que afectan a la escansión de las vocales en contacto -sea entre dos palabras (dialefa) o dentro de una palabra (hiato)- y a la acentuación de una serie de voces cultas y de nombres propios latinizantes; todo lo cual atañe al silabeo y silabismo de los poemas de esta escuela. A esto habría que añadir los recursos comunes de aféresis, apócope, sinéresis, etc. para ajustar los hemistiquios al modelo métrico-rítmico.

Vemos, en suma, que el cómputo silábico de los versos del "mester de clerecía" es más complejo y entraña más dificultades de las que pudiera creerse, y es evidente que supone, por sí solo, un vasto conocimiento de la gramática latina, pues la misma dialefa es una norma cultista y latinizante,

²⁷ "Some Latinisms in the Spanish *mester de clerecía*", *KRQ*, XIV (1967), 45-60.

²⁸ "The Testimony of Classical Names in Support of Metrical Regularity in the *Libro de Alexandre*", *HR*, 35 (1967), 41-43.

ya que, según mostró F. Rico²⁹, fue impuesta por los tratadistas latinos del siglo XII, que condenaron la sinalefa por considerarla rústica y vil.

Ciertamente, si la frase "a sílabas contadas" significase simplemente 'contar las sílabas' a la manera vulgar, no tendría mucho sentido calificar de "grant maestría" tal quehacer. Pero un silabismo sujeto a principios latinistas, inusitados hasta ese momento en la poesía castellana, bien merece destacarse y ponderarse como "grant maestría".

La advertencia del anónimo autor del *Libro de miseria de omne*, en 4b: "mester es que las palabras sepa bien silabicar", parece aludir a esos principios prosódicos cultos, pues, de hecho, en este poema se escande: *ambicioso, celestiales, ciencia, conciencia, diablos, cuestión, lección, estudiado, visiones, piadoso* y otros similares, señalados por P. Tesauro³⁰ y por Jane E. Connolly³¹.

Sin embargo, según Tesauro, en este poema no se respeta la dialefa como norma obligada, si bien, Jane Connolly cree que el anónimo poeta seguía la norma de la dialefa y los versos hipermétricos son debidos al copista.

Si esto se comprobase, así como la fecha de su composición a finales del siglo XIII o principios del XIV, que Connolly defiende³², tendríamos un poema de transición del sistema versificatorio del siglo XIII al siglo XIV, con rasgos genuinos del XIII: la conservación de la dialefa y la escansión silábica culta; y rasgos propios del XIV: hemistiquios octosilábicos. De no ser así, hemos de pensar que el anónimo autor, basándose

²⁹ Art.cit., pp. 21-23.

³⁰ *Libro de miseria de omne*. Edizione critica, introduzione e note a cura di Pompilio TESAURO, Pisa, Giardini Editori, 1983. p.23.

³¹ *Traslation and Poetization in the "quaderna via". Study and Edition of the "Libro de miseria d'omne"*, by Jane E. CONNOLLY, Madison, HSMS, 1987, pp. 81-82.

³² *Ibidem*, pp. 223-224.

en las semejanzas entre su versificación y la del *Alexandre* (ambos en estrofas de cuatro versos monorrimos), trasladó con ciertas variantes, el contenido de la c.2 de este poema al exordio de su propio *Libro*, aun cuando no respeta las normas que en dicha estrofa se implican.

Volviendo al *Libro de Alexandre*, quiero insistir en la importancia del último verso de la c.2, pues es el que hace referencia a los aspectos más singulares y genuinos del nuevo sistema versificatorio, el que, en definitiva, señala sus rasgos distintivos, de los cuales proviene la singular estructura de su lengua y de su ritmo. Es, en suma, un verso fundamental que hay que tener en cuenta en toda definición del "mester de clerecía", así como en el estudio de su poética.

Hemos analizado detenidamente la tan traída y llevada c.2 del *Alexandre* y el análisis ha evidenciado su valor de manifiesto poético, puesto que en ella se señalan y ponderan (*mester fermoso 2a; sen pecado 'impeccable, perfecto' 2b; grant maestría 2d'*) los rasgos formales de un sistema versificatorio que se inicia en castellano con el *Libro de Alexandre*.

Es inútil alegar que el sintagma "mester de clerecía" de la c.2 del *Alexandre* sólo se refiere a la cultura y erudición desplegadas por el autor a lo largo del poema. El análisis objetivo de los ocho hemistiquios, en el doble nivel sintáctico y semántico, pone de manifiesto que "mester de clerecía" refiere al molde métrico-estrófico que se define en los dos versos que le siguen (cd), los cuales son como una explanación del verso 2b. El *Libro de Alexandre* inaugura ese molde en la poesía castellana y, precisamente por eso, el poeta describe su forma y sus rasgos peculiares al principio de la obra, indicando con ello que se trata de un sistema versificatorio completamente nuevo, desconocido en la poesía vernácula de Castilla. En otras palabras, el valor de manifiesto poético de la c.2 del *Alexandre* reside en el hecho de que la forma métrica que allí se proclama y pondera se inaugura con ese poema.

Ahora bien, el nuevo sistema versificatorio no se agota con el *Alexandre*, sino que otros clérigos, coetáneos y/o próximos en el tiempo, lo asumen y lo realizan en sus composiciones a lo largo de gran parte del siglo XIII. Incluso va a tener prolongaciones en el siglo XIV, aunque, por lo

general, muy alterado y con claros síntomas de decadencia. Prescindiendo, pues, de los poemas del XIV que usan el tetrástico monorrímo de una manera laxa -y que, en todo caso, pueden considerarse como epígonos de este sistema versificatorio-, es indudable que el grupo de poemas del siglo XIII con un mismo molde métrico-estrófico, con igual diseño rítmico-sintáctico y sujeto a unas mismas normas prosódicas, retóricas, didácticas, etc., constituye una unidad formal, lo que explica que, desde hace más de un siglo, se le considere como una escuela, a la que se denomina "mester de clerecía"³³.

³³ Por supuesto, también los poemas del XIV que se ajusten a la poética y normas analizadas entran en el "mester de clerecía" (siempre entrecomillado y entendiendo en el sentido que, como hemos visto, se desprende del análisis de la c.2 del *Alexandre*). Así, por ejemplo, creo que bien puede y debe incluirse la *Vida de San Ildefonso*, un poema muy olvidado, que suele calificarse como de segunda categoría y falto de valor artístico. Sin embargo, cuando se lee detenidamente, se descubren numerosas coplas de una belleza y perfección formal, realmente admirables. Por tanto, si a pesar del estado corrupto en que nos ha llegado, aún conserva versos y estrofas tan perfectos en forma, ritmo y contenido, hemos de pensar que la versión original era un poema hagiográfico de alto valor, un verdadero poema del "mester de clerecía".

EL INTERTEXTO POLITICO EN LAS CRONICAS DEL CANCELLER AYALA

JORGE N. FERRO
SECRET

Para aproximarse nuevamente a la concepción política del canciller Ayala, tal como esta se manifiesta en su obra, conviene repasar el estado de la cuestión. Se ha podido ver en Ayala, entre otras cosas, a un cuasi "humanista" (confundiendo determinada calidad literaria con categorías de pensamiento); a un cristiano influido por la *devotio moderna*¹; a un tránsito del bando de Pedro que busca justificar a posteriori, en sus *Crónicas*, su tránsito más o menos oportunista hacia el trastamarismo; a un "intelectual orgánico", en el sentido gramsciano de la locución²; y finalmente (lo que creemos ajustado y medido, aunque matizable) a un cronista que comparte con sus predecesores los criterios éticos y políticos y la visión del mundo; aunque, cabe que lo destaquemos, con una capacidad artística y una pluma superiores.³

¹ Cf. Pablo CAVALLERO, "De nuevo sobre Ayala y los Jerónimos". *Estudios en Homenaje a Don Claudio Sánchez Albornoz en sus 90 años*, IV. Anejos Cuadernos de Historia de España, Buenos Aires, Instituto de Historia de España, Fac. de Fil. y Letras, UBA, 1986.

² Cf. Michel GARCIA, *Obra y personalidad del Canciller Ayala*. Madrid, Alhambra, 1983, p.323.

³ Una muy buena puesta al día de la cuestión en todo lo relativo a este tipo de discusiones sobre Ayala puede verse en Gerald Lee GINGRAS, *The Medieval Castilian Historiographical Tradition and Pero López de Ayala's "Crónica del Rey Don Pedro"*. Indiana University, 1982. Cf. especialmente la *Introduction*, pp.1-10.

aprovechar al máximo los aciertos, que son muchos, y aun los puntos menos felices, que de todos modos estimulan para la reflexión, pero buscando acercarnos al autor y su obra del modo más objetivo posible, intentamos situar la posición de Ayala frente a la problemática política tomando como orientación los siguientes pasos:

- A) Ayala frente a lo político.
- B) La moral, la política y la obra de intención didáctica.
- C) La política y las virtudes.
- D) La praxis política. La prudencia frente al sistema ideológico y las 'recetas'.
- E) Su concepción del Estado y del monarca.

Vamos a pasar, entonces, nuestra mirada por estos temas propuestos a fin de lograr frente al Canciller y su obra una perspectiva lo más adecuada posible.

A) Ayala frente a lo político.

Ayala no es un filósofo, ni un teólogo, ni un teórico de la política. Es un hombre de su tiempo, culto, con intensa actuación y vasta experiencia en el quehacer político, que discurre sobre estos temas de modo no sistemático. El Canciller -poeta, traductor, cronista y hombre de acción- participa, sin cuestionamientos ni objeciones, de la atmósfera cultural y valorativa de su tiempo y de su medio social. Cuando debe presentar sucesos acaecidos en la época que le tocó vivir, pueden éstos haberlo conturbado por su gravedad, pero ninguno de los momentos evocados

trasluce, más allá del impacto emocional o afectivo, un efecto sobre el trasfondo intelectual que implica su perspectiva de los hechos. Tanto es así que lo vemos reiteradamente explicar los acontecimientos mediante el recurso a lo -para él- universalmente aceptado y conocido. El drama del Cisma es lo que tal vez lo inquieta más y lo deja perplejo, pero frente a todos los males y conflictos a los que asiste y en los que participa, el remedio propuesto o sugerido es de naturaleza *moral*, en el fondo. No se trata para él de formular sistemas, sino de aplicar principios. En la esfera de lo político, este aplicar principios generales a situaciones particulares y concretas no es otra cosa que el ejercicio de la virtud cardinal de la *prudencia*, de la que nos ocuparemos por extenso más adelante, pero que es el eje en torno del cual gira -explícitamente o bien como por desconfado- todo el universo valorativo medieval en lo que al obrar humano se refiere, incluyendo, en lugar central y destacado, lo político.

Lo que esto implica es que Ayala se moverá en este terreno con el marco mental y con los criterios de su tiempo, aceptados *in toto* y casi 'acríticamente', como se diría hoy. Puede cuestionar acciones y decisiones, pero no doctrinas ni sistemas. Aun quienes intentan buscar otras actitudes, intenciones y ulterioridades, concluyen por reconocer lo obvio, que no puede menos que resultarles paradójico. Como ejemplo de estas especulaciones conviene observar la de Jacques Joset, quien con toda justeza reconoce los exactos términos del pensamiento ayaliano, pero igualmente se sorprende y en su interpretación proyecta juicios que son precisamente los que enturbian el panorama en vez de aclararlo. Dice así Joset en el "Estudio Preliminar" a su edición del *Libro rimado del Palacio*⁴:

Sumergido en el mundo y acosado por él, López de Ayala se ve obligado a forjarse una doctrina política. Aquí está la paradoja: este hombre, que se aprovechó con el cambio de dinastía y que pertenece a la clase social en ascensión, recurre a los conceptos más tradicionales del poder, acude a las *Partidas* y a Egidio

⁴ Madrid, Alhambra, 1978, p.28.

Romano, y entresaca sentencias políticas del comentario gregoriano, subrayando, cada vez que puede, su carácter conservador. Tal contradicción nos enseña, en todo caso, la prudencia cuando nos acercamos a los textos con criterio sociológico. En realidad, si no fundó el Canciller un ideario político nuevo, es que no podía, no tanto por falta de recursos intelectuales sino por el peso de la tradición anterior que impedía cualquier búsqueda en este campo. Y, quizás, porque, inconscientemente, sentía el Canciller que una nueva ideología no podía sino volverse contra la nueva clase en el poder.

De ahí que los conceptos más trillados del pensamiento político de aquellos tiempos reaparezcan, con insistencia, en el *Libro rimado del palacio*. Así, el de *mesura*, verdadero eje de la ética medieval [...]

En verdad, para decirlo brevemente, Ayala no se "forja" ninguna "doctrina política", ni se ve obligado a ello. Aplica simplemente la que impregna la atmósfera cultural en la que se mueve, y conforme a ella interpreta los hechos. Si Ayala no "fundó [...] un ideario político nuevo" no fue porque "no podía", sino porque en sus categorías mentales tal cosa sencillamente no existía. Era un problema que no se planteaba. Tampoco "el peso de la tradición anterior" le impedía búsqueda alguna. El Canciller se movía en esta tradición como el pez en el agua. Y en esa tradición encontraba los elementos teóricos que necesitaba para encuadrar sus reflexiones o sus relatos, y para iluminar los conflictos, así como para buscar vías de solución.

Mucho más realista resulta la observación de Franco Meregalli en *La vida política del Canciller Ayala*⁵:

Ayala fue un hombre culto, pero no un intelectual profesional. Sus convicciones y actitudes políticas se deformarían al clasificarlas

⁵ Varese-Milano, 1955, p.8.

rigurosamente en una historia de la filosofía política.

B) La moral, la política y la obra de intención didáctica.

Tanto en el *Rimado* como en las *Crónicas* nos hallamos frente a obras de inocultable intención didáctica, con formas y contenidos diferentes, pero que tienen este rasgo en común. Para la mentalidad a la que podemos denominar en sentido amplio 'tradicional', en cuanto distinta de la 'moderna', la política se inscribe en el ámbito más amplio de la moral. Forma parte de lo que los antiguos denominaban "praxis", lo que cae en el campo del *agere* más bien que en el del *facere*, del "obrar" más bien que del "hacer". El *agere* mira a la perfección del que obra, mientras que el *facere* mira a la perfección de la cosa producida⁶.

Debe recordarse el propósito educativo -diversamente declarado, pero ampliamente conocido, aceptado y dado por supuesto- que animaba a la literatura cronística. Apuntaba a la formación moral y política de los príncipes y de los grandes del tiempo. Moral y política que, para Ayala, no constituían ámbitos diversos. En el fondo, puede comprobarse que el reproche al rey don Pedro implícito en toda la narración de su reinado no es otro que el de su conducta inmoral, aun en aquellos aspectos que nosotros, hombres modernos, tenderíamos a considerar como pertinentes a una suerte de 'física' política. No es que escapara este aspecto al Canciller, pero para él no cabía escindir esto del campo moral. No entraba tal cosa en sus estructuras mentales.

Por tanto los recursos a la doctrina política que encontramos en las *Crónicas* están más bien sobreentendidos. Ayala no hace un tratado abstracto, sino relata hechos a la luz de una doctrina común, una suerte de *vulgata* aceptada en su medio y que no tiene que construir ni elaborar,

⁶ Cf. Jacques MARITAIN, *Arte y Escolástica*. Buenos Aires, La Espiga de Oro, 1945, pp.17-20.

sino que asume plenamente.

Se cumple absolutamente en Ayala lo que formulara Blüher respecto de la recepción de Séneca en España⁷:

En suma, la recepción de Séneca durante la Edad Media española es visible casi exclusivamente en dos terrenos: el de la *sabiduría práctica de la vida*, que se nutre de aforismos, a menudo apócrifos, y el de la *ética política*, que se compone de pensamientos y ejemplos dirigidos a la educación moral y política de los príncipes. Ambos terrenos están entrelazados además, en gran medida, por una tradición medieval (p.92; las negritas son nuestras).

Señala Blüher algo que vale igualmente para las *Crónicas* cuando recuerda que "los manuales políticos de entonces comprendían también la esfera privada de la educación de los príncipes" (p.102).

C) La política y las virtudes.

En esta concepción extendida y aceptada en el mundo de Ayala, las virtudes tienen un papel central⁸. Papel que cumplen en toda la moral clásica y cristiana hasta después de la irrupción nominalista y sus consecuencias en la Reforma y la Contrarreforma. En grandes rasgos, podemos ver esta 'moral de las virtudes' sistematizada en la *Summa Theologica* de Santo Tomás de Aquino como opuesta a la moral post-nominalista, que resultará más bien una 'moral de la obligación'. No ya un dinámico *continuum* orgánico de virtudes íntimamente imbricadas, sino algo así como una lista de prohibiciones y un catálogo de 'casos de

⁷ Karl Alfred BLÜHER, *Séneca en España*. Madrid, Gredos, 1983.

⁸ "[...] el sistema cristiano de virtudes, que es el que sirve de fondo a la ética política de la Edad Media.", BLÜHER, *op.cit.*, p.109.

conciencia'. En Ayala puede verse un desarrollo de la temática de las virtudes en el *Rimado*; en las *Crónicas* la referencia a las mismas es constante, sobre todo en la valoración implícita y explícita de los hechos narrados. En este universo mental, en última instancia, la diferencia entre una forma legítima de gobierno y una ilegítima estará dada por el ajustarse de la conducta del gobernante a las virtudes, especialmente a aquellas que tienen que ver de un modo directo con el bien común, que son la prudencia y la justicia. Pero vemos que la fortaleza resulta esencial para el rey, y que la templanza no puede faltar a riesgo de graves desórdenes. Cada una de estas virtudes -nombradas de modos diversos y agrupadas de manera distinta según los autores- tiene su cortejo de virtudes menores dependientes. Y según que regulen o no las conductas, los actos serán, o no, buenos y acertados.

D) La praxis política. La prudencia frente al sistema ideológico y las 'recetas'.

Considerando lo anterior, veremos que hay que ser sumamente cuidadoso antes de asignarle a Ayala inclinaciones demasiado determinadas, pues lo que hay más bien son aplicaciones concretas dentro del juego que permite el vasto *corpus* de doctrina política tradicional en el que el Canciller se mueve. Si muchas veces enfatiza en cierta dirección, eso se debe a la circunstancia particular de que se habla, sin que resulte legítimo sacar de allí una conclusión de carácter general aplicable en todo momento. La concepción global de la sociedad vigente en el mundo cultural de Ayala implicaba un juego de equilibrios. Y si los hechos empujaban unilateralmente en una dirección, se hacía preciso balancear el juicio en sentido contrario.

Si consideramos, por ejemplo, las cartas del "moro sabidor" dirigidas al rey don Pedro, vemos que hay allí un reproche muy fuerte en el sentido de que el rey menoscaba a los señores y grandes del reino. Menéndez y Pelayo había señalado al respecto: "El mismo canciller Ayala,

que probablemente forjó, para insinuar su propio pensamiento político, esta sentenciosa carta [...]"⁹ Tendríamos aquí, pues, un Ayala inclinado a la defensa de los nobles frente a la prepotencia real. Pero he aquí que si continuamos con la lectura, al llegar al reinado de Enrique III, se acentúa, según Meregalli, la "preocupación unitaria"¹⁰. Ya nos había dicho Meregalli que "los primeros años de Enrique III son precisamente aquellos en que más destacada, e ideológicamente definida, fue la actuación política de Ayala"¹¹.

Ahora bien, lo que ha ocurrido es que Ayala se encuentra enfrentado con la situación de la minoridad del rey, con los consiguientes conflictos entre facciones. El peligro es la disolución. Entonces la prudencia indica acentuar la unidad en torno del rey, en quien la nación se encarna para aquellos hombres de un modo que a nosotros -que vivimos todavía, paradójicamente, a la sombra del Iluminismo- nos cuesta comprender. De ningún modo esta posición de Ayala nos autoriza a sostener afirmaciones como la de García de Andoin: "será [Ayala] el primero en abogar por el poder absoluto de los reyes"¹², convirtiendo al Canciller en una suerte de precursor de Bodin. Situación esta del rey niño o muy joven en modo alguno inédita en la tradición del saber político. En el prohemio del Tudense romanceado leemos "esquiuia que no se incline a él la sentençia

⁹ *Orígenes de la novela*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1946, tomo I, pp.286-287. Por cierto que todo lo referente a esta "correspondencia" debe ser hoy cuidadosamente revisado a la luz del trabajo de José Luis MOURE, "Sobre la autenticidad de las cartas de Benahatin en la Crónica de Pero López de Ayala: consideración filológica de un manuscrito inédito", *Incipit*, III (1983), pp.53-93.

¹⁰ *Op.cit.*, p.151.

¹¹ *Id.*, pp.7-8.

¹² F. GARCIA DE ANDOIN S.J., *El Canciller Ayala, Su obra y su tiempo. 1332-1407*. Edición revisada por Teodoro Martínez, S.J. Vitoria, 1976, p.130.

en la qual se dize: 'Guay de la tierra cuyo rey es moço y cuyos principes comen en la mañana' ¹³. También en las *Partidas*:

E esto dixo el Rey Salomon: Bienaventurada es la tierra, que ha noble Rey por Señor, e los Mayorales della comen en las sazones que deuen, mas por mantenimiento de sus cuerpos, que por otra sobejania. E de los que contra esto fazen, dixo: Ay de la tierra, de que el Rey es niño, e los Mayorales della comen de mañana. E semejança de niños puso, porque los niños mas cobdician comer, que otra cosa¹⁴.

Y en la *Glosa al Regimiento de Egidio*, tan presente en Ayala, se dice igualmente:

E así parece que aquellos son reyes que bien gobiernan a sí mismos e a sus movimientos e bien templan sus deseos con ley de virtud, que son sennores de sí mismos e se saben bien gobernar. E déstos dice el Sabio en el Eclesiástico: 'Bienaventurada es la tierra cuyo rey es noble e sabio, e malaventurada es la tierra cuyo rey es mozo e cuyos principes son destemplados'.¹⁵

La prudencia es la que indica aquí el temperamento a adoptar frente al peligro de disgregación, tal como se observara igualmente en el célebre discurso del propio Ayala en las Cortes ante la intentona de Juan

¹³ *Crónica de España* por Lucas, Obispo de Túy. Primera edición del texto romanceado. Ed. Julio PUYOL. Madrid, RACh, 1926. Prohemio, p.3.

¹⁴ *Siete Partidas*, II,V,ii. *Código de las Siete Partidas*, en *Los Códigos Españoles Concordados y Anotados*, Tomo Segundo. Madrid, Imprenta de La Publicidad, 1848, p.340b. Cf. Eccl.10,17.

¹⁵ *Glosa Castellana al Regimiento de Príncipes de Egidio Romano*. Edición, Estudio Preliminar y Notas de Juan BENEYTO PÉREZ. Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1947. III, pp.131-132.

I de dividir a Castilla para ser de este modo aceptado por los portugueses. No se trata de la aplicación sin más de una receta ideológica, sino de resolver un problema concreto y circunstanciado, a la luz de los principios generales aceptados por Ayala. No se trata de algo válido para todo tiempo y lugar, sino de responder en el 'aquí y ahora'.

Esto se comprende a la luz del concepto medieval de "virtud" entendida como un *habitus*, es decir como una segunda naturaleza del sujeto, que lo lleva a obrar fácil y como espontáneamente en determinado sentido. El *habitus*, adquirido por la repetición de actos, inhiere de tal modo en el sujeto que lo conforma estructuralmente desde su interior. Las virtudes no son sino hábitos buenos, así como los hábitos malos constituyen los vicios. En las *Partidas*, por ejemplo, se dice del vicio: "E demas, quando el ome mucho se ha a el vsado, non se puede despues partir del, e tomalo por costumbre, de manera que se torna como en natura." (II,IV,v, p.337a.) Y de las virtudes: "Ca las costumbres son las bondades quel ome a en si, e gana por luengo vso" (II,V,vi,p.343a). Por su parte, dice Don Juan Manuel en el *Libro de los estados*:

Las costunbres buenas o contrarias son cosas que gana omne por luengo vso, ca vsando omne la cosa luengo tienpo, tornase en costunbre. Et desde que omne ha la cosa acostunbrada mucho, faze se muy graue de se partir della. Et por ende ha muy mester omne que sea muy bien acostunbrado en comer et en beuer et en fablar, et en fazer todas sus cosas segund conuiene para guardar lo que deue a Dios et al mundo; ca tanto quanto enpeçe si a por costunbre de fazer sus fechos en guisa que sean con deseruiçio de Dios et a mala fama del mundo, tanto aprouecha si los acostunbra a fazer en guisa que sea[n] a seruiciu de Dios et a buena fama del mundo.¹⁶

¹⁶ *Obras Completas*, I. Edición de J.M.BLECUA. Madrid, Gredos, 1982, pp.213-214.

Los repertorios de "casos" tan corrientes en la literatura didáctica medieval tienden a ejemplificar la acción de estos buenos hábitos y los riesgos de su carencia. En el mismo Ayala es frecuente observar la insistente exaltación de la prudencia, del recto juicio frente al caso concreto, la *mesura*, regla del actuar, y el advertir de los males que se siguen de un obrar sin medida, sin ajuste a la realidad. La conducta reprobable de Pedro, que le acarrea nada menos que la pérdida de su legitimidad, estriba en su obrar "imprudente" en este sentido, de no ajustarse a la medida. Mató muchos, no consideró a los grandes de su reino, no se comportó como correspondía con su esposa doña Blanca. Transgredió los límites. Esto es lo que nos relata el Canciller. Así comprueba Meregalli que "la caída de Pedro es presentada y comprendida como algo psicológicamente inevitable, fruto de toda la conducta del rey"¹⁷.

E) Su concepción del estado y del monarca.

Cuando hemos llegado hasta aquí, ya resulta sencillo comprobar que en su concepción del estado y del monarca no encontraremos en Ayala novedades teóricas. Participa el Canciller de la cosmovisión política de sus tiempos, tal como la encontramos expuesta en las *Partidas* o en los Regimientos de Príncipes y tal como se despliega en las crónicas que lo preceden. Nuestro actual concepto de 'estado' está aludido en Ayala mediante el término "reino". No agregará nociones nuevas. Ni sustituirá tampoco el modelo de rey vigente. Pero esto no significa que la reflexión política en el Canciller esté ausente. Todo lo contrario. En el *Rimado* y en las *Crónicas* hay riquísimas vetas. Pero en las *Crónicas*, que es lo que nos ocupa en primer término, lo que vemos es el conjunto de esos principios, ese *corpus* de doctrina, reflejado en innumerables hechos y actitudes concretas. Y por cierto que se encuentra el cronista frente a situaciones que ponen a prueba su sistema de ideas. El tránsito de Pedro a su medio

¹⁷ *Op.cit.*, p.51

hermano Trastámara no encajará sin más en ese mundo de ideas y principios. Deberá brindar elementos para explicar la pérdida de legitimidad por parte de Pedro, y fundamentar la condición real de Enrique II. Y allí está, creemos, la genialidad artística del cronista, que va sutilmente creando en el ánimo del lector la clara sensación de que el reinado de Pedro es insostenible, mientras la figura de Enrique crece y se perfila como rey. Y en los períodos siguientes -Juan I y Enrique III, hasta donde llega el relato- la misma concepción política permanece conformando el marco de referencia de la narración y aportando los criterios con que se juzgan los hechos.

Ayala entenderá, por tanto, el estado como una estructura social jerárquica tal como la que se desprende de los 'clásicos' de su tiempo, y que puede verse sistematizada en el *De Regimine Principum* de Tomás de Aquino, por ejemplo. Todos los lugares comunes de la teoría política medieval subyacen en la obra del Canciller, sin que se adviertan objetivamente, en los textos, rasgos que permitan entrever atisbos de "modernidad". El hombre es naturalmente sociable, la sociedad en cuanto tal no es fruto de un contrato libre, y la monarquía, cumplidas condiciones *morales* (*mesura* como prudencia, esto es, adecuación a la realidad, y *justicia, suum tribuere cuique*) es la forma propia para el gobierno de Castilla. Principio pues monárquico, articulado con el principio *aristocrático* (el Consejo del rey y los grandes señores que juegan tan decisivo papel en las *Crónicas*) y con una participación del pueblo (principio *republicano*) a través de instituciones como los Concejos. El régimen *mixto*, como llama Santo Tomás a aquel que considera el mejor posible, por cierto que con proporciones diversas y en un equilibrio que no se conserva con facilidad. Las rupturas de ese frágil equilibrio ocasionan conflictos. Ayala destaca obviamente los ámbitos monárquico y aristocrático por evidentes razones: su propia posición social, y el sentido didáctico de la obra, destinada a la educación de los grandes. Este "estado" -término que no emplea el Canciller en el sentido actual- se identifica *analógicamente* con la persona del monarca, tal como puede verse reflejado en el empleo del vocablo

"servicio", usualmente acompañado de la locución "del rey y del reino".

El monarca ideal será para Ayala el modelo medieval del rey *virtuoso* tal como lo propone la tradición en la que se inscribe. El rey "sabio y fuerte", de añeja data en la cultura de Occidente¹⁸, figura paterna que gobierna -esto es, conduce el timón de la nave común- con prudencia y justicia. Una clara contrafigura de esto es lo que hábilmente Ayala nos va dibujando en su retrato de Pedro, que va demostrando carecer de las virtudes cardinales, inclusive la de fortaleza, pues sus hechos de coraje personal, al no estar guiados por la prudencia, no constituyen actos de fortaleza en cuanto virtud sino de pura fuerza, temeridad o locura. La falta de prudencia es constante en el relato: esta virtud "bifronte"¹⁹ requiere tanto el conocimiento de los principios que orientan el obrar humano como la aplicación de los mismos en cada caso concreto. Virtud propia del político para los medievales, su ausencia no permite siquiera poseer las restantes, pues faltará la imprescindible adecuación a la realidad, el "acierto" que calificará a un acto de justo, fuerte o templado. Dice bien Pieper que "para Tomás [de Aquino] la prudencia (junto con la justicia) constituye la virtud más propia del soberano (2-2,50, 2 ad 1), como, por otra parte, el arte de gobernar (*prudentia regnativa*) representa la forma suprema de prudencia (2-2,50, 2 ad 1)"²⁰.

Esta primacía de la prudencia supone, por otro lado, una concepción más amplia y general de la realidad, de la que Ayala es tributario, y que consiste en la clara y segura conciencia de que no es, como quisiera Protágoras, 'el hombre la medida de todas las cosas', sino

¹⁸ Cf. el cap. "Héroes y soberanos" en Ernst Robert CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*, tomo I. México-Buenos Aires, FCE, 1955, pp. 242-262.

¹⁹ Cf. Josef PIEPER, "Prudencia", en *Las virtudes fundamentales*. Madrid, RIALP, 1976.

²⁰ *Op.cit.*, p.58 n.46.

de que en su obrar el sujeto debe subordinarse a una realidad exterior, que tiene su norma y su medida. El acto bueno es el que se ajusta a lo real, para lo cual quien obra debe primero conocer. Hay una honda confianza en el hombre medieval en cuanto a que la realidad, que existe independientemente de nuestra consideración, es no solamente cognoscible -algo que ya en el siglo de Ayala comienza a ponerse en entredicho- sino que está cargada de significación, pues es portadora de un valor de algún modo sacramental, en cuanto es 'signo', y lleva en sí la impronta de su Creador. El *logos* late en las cosas. El universo no es otra cosa que un tejido de símbolos que remiten armónicamente unos a otros y todos en su conjunto a Dios. Los *visibilia Dei* son manifestación de los *invisibilia Dei*. No se trata pues, sino de descubrir, de develar el sentido íntimo de las cosas, y de cooperar con el orden que preexiste a nuestra consideración. Señala Maravall:

Dentro de un inmovilismo de raíz clásica como el que se mantiene en la concepción del mundo medieval, el saber, reflejo del orden universal completo y perfecto, no tiene por misión dominarlo y transformarlo, sino ajustar al hombre a ese orden, dándole a conocer el comportamiento con las cosas que deriva del plano objetivo y permanente de la verdad -de la verdad como un desvelamiento-.²¹

Existe, pues, una realidad objetiva que es medida del obrar moral, y por tanto del obrar político. Es así que el rey no puede hacer "su voluntad" en cuanto tal, sino que debe ajustarse a una norma que está por encima de él: el bien de su reino. Y ese bien no se decreta ni se inventa, sino que se descubre, observando atentamente lo real, para reproducir en la comunidad política el orden más vasto que se advierte en el cosmos. Todo esto, además, en el contexto no solo de este realismo gnoseológico

²¹ José Antonio MARAVALL, "La concepción del saber en una sociedad tradicional", en *Estudios de historia del pensamiento español*, Madrid, 1973, p.235.

no cuestionado de modo decisivo hasta el Nominalismo -que si bien despunta ya en tiempos de Ayala no alcanza a este ni a sus fuentes-, sino también de una fuerte y operante conciencia simbólica, tan bien descrita por Alberto Várvaro²²:

El mundo creado es una traducción inteligible del misterio divino, es una forma provisional e inferior de conocimiento, la única que es accesible a la mente humana pero que difiere sustancialmente del conocimiento perfecto, igual que el habla, el juicio y el pensamiento de un niño difieren de los de un adulto.

Esta devaluación aparente de la realidad negaba cualquier anhelo de autonomía al que ésta pudiese aspirar, al tiempo que le asignaba, en calidad de *speculum* del *aenigma* [I Cor. 13, 12] al que está atenta la mente del cristiano, una función importantísima, si bien subordinada y mediadora. El cosmos es como una señal, como un código *sui generis* que transmite un mensaje permanente. No se trata, sin embargo, de un signo cualquiera, fundamentalmente convencional, sino de un verdadero símbolo; es decir que la realidad está en cierto sentido, como preparada, como ordenada de antemano en vistas a su función significativa (p.59)

Esto se comprueba fácilmente en el caso de Ayala a lo largo de las *Crónicas*, si bien resulta más sencillo y explícito en el *Rimado*. Conviene recordar con Meregalli que "el llamado *Rimado*, [...] es con mucho el documento más importante para penetrar en las convicciones políticas de Pero López"²³. Es la confianza en el poder de la inteligencia para conocer de un modo efectivo la realidad, aunque sin agotar su residuo de misterio, lo que fundamenta una ética donde es la razón atenta la que descubre el camino y la que dicta cuál es la conducta a seguir. Esto entrará en una

²² Alberto VARVARO, *Literatura Románica de la Edad Media*. Barcelona, Edit. Ariel, 1983.

²³ *Op.cit.*, p.7.

lenta y prolongada crisis con el Nominalismo, que secará progresivamente la conciencia simbólica de Occidente, pero en Ayala no advertimos señales de este proceso todavía. Así leemos en el *Rimado*:

Rriquezas, poderios, en si muy buenos son;
 mas usar omne dellos a otra entinçion;
 usan muy mal del bien, pues non siguen rrazon;
 despues, de aquestas cosas, nasce grant ocasion.²⁴

Este "seguir razón" no es sino el eco constantemente repetido en los textos medievales del aserto formulado ya por el Pseudo-Dionisio: "katá lógon éinai". El bien del hombre consiste en vivir "secundum rationem"²⁵. Entendiendo por razón la facultad mediante la cual el hombre percibe la realidad y ajusta a ella su obrar: la "mesura" y el "atempramiento", más allá de los cuales el sujeto se despeña en el mal. No es, pues, una razón autónoma que se pone sus propias leyes, sino heterónoma, que se ajusta a lo real, creación divina y portador de sentido simbólico²⁶. Esta es la misma concepción que enmarca las *Crónicas*, punto este en el que nos permitimos disentir con Gingras, quien sostiene que se debe [...] "discriminate between the historian's personal, theological vision of man in the *Rimado* and his politico-philosophical treatment of historical event in the chronicle"²⁷. Hay una profunda unidad de visión en ambas obras. La diferencia está en el género, lo que es obvio, pero los principios son los mismos.

²⁴ C.594. Seguimos la ed. de Germán ORDUNA, Pisa, 1981.

²⁵ *De Div. nom.*, c.IV. Cf. E. GILSON, *El Tomismo. Introducción a la filosofía de Santo Tomás de Aquino*, Pamplona, EUNSA, 1978, pp. 460-469.

²⁶ Cf. *Rimado*, cc. 217, 684, 917, 1206, 1227, 1373, 1495 ("medida"), 1619, 1634.

²⁷ *Op.cit.*, p.177.

Recapitulando, pues, podemos decir que Ayala sigue la doctrina común como cartabón para evaluar los reinados que registra en sus *Crónicas*. Veamos a continuación la presencia en el texto cronístico del influjo de dos tratados doctrinales que el mismo Ayala menciona en el *Rimado*.

E.1) Dos tratados doctrinales en Ayala.

Habiendo ya señalado nuestra discrepancia con Gingras en cuanto a que no cabe distinguir, más allá de las diferencias de género, un trasfondo doctrinal para el *Rimado* y otro para las *Crónicas*, ni tampoco diversas concepciones en ambas obras en lo tocante al universo político, vamos a pasar revista a dos de las que creemos son fuentes principales: las *Partidas* y Egidio Romano. No excluimos con esto otras que sin duda estuvieron presentes en el Canciller²⁸, pero nos centramos ahora en estas conforme a lo que el propio Ayala nos dice en su extenso poema. Las *Partidas* se mencionan en las coplas 288 y 353, y en la copla 638 nos dice:

Qual rregimiento deuen los príncipes tener
es escripto en los libros que solemos leer,
Egidio [el] rromano, omne de grant saber,
en *Rregimine príncipum*, lo fue bien conponer.

En cuanto al influjo de las *Partidas*, Gingras lo ha desarrollado ampliamente en el trabajo citado, mostrando cómo es este espíritu el que anima las valoraciones que hace Ayala en las *Crónicas* acerca del monarca, y cómo de allí brota la doctrina que torna de hecho ilegítimo al rey Don Pedro. No obstante lo cual llamamos la atención sobre dos pasajes que parecen muy ilustrativos para destacar aquellos elementos doctrinales que nos interesan particularmente. En lo tocante a Egidio, hemos preferido

²⁸ Cf. H.I. SEARS, "The *Rimado de Palacio* and the *Rregimine Principum* tradition of the Middle Ages", *HR*, XX, 1952, pp. 1-27.

seguir la versión castellana y glosa compuesta por Fray Juan García de Castrojeriz hacia 1345, paradójicamente destinada al futuro rey Don Pedro, pues más que un influjo directo de la letra del texto original nos interesa ver su "recepción" en el ambiente en que se mueve Ayala y su contribución al clima intelectual que respiraba el Canciller. Este no debe de haber dejado de leerla, así como posiblemente conocería el texto latino o la versión francesa de Henri de Gauchi del último cuarto del siglo XIII. Pero sin duda es la versión castellana con sus agregados la que más presencia gozaba en el entorno ayaliano²⁹.

E.1.1) Las Partidas.

Si, como hemos señalado, la política se concibe en tiempos del Canciller como subordinada a la ética, y si la ética medieval se centra primordialmente en las virtudes, no debe pasarse por alto el tratamiento que estas reciben en un texto de tanta importancia. En especial nos interesan en cuanto se refieren al gobernante, pues el modelo no es otro que el rey 'virtuoso'. En el caso del rey Don Pedro, Ayala irá mostrando con arte consumado, a lo largo de su narración, cómo el monarca revela con sus actos una total carencia de tales hábitos.

La sistematización de las virtudes teologales o infusas no ofrece dificultad alguna: fe, esperanza y caridad aparecen en los autores medievales sin que haya discrepancias. Claro que estas, tales como las entendió la Edad Media, surgen con el cristianismo y, supuestas sus raíces veterotestamentarias, no reconocen antecedentes grecorromanos en su sistematización. No ocurre lo mismo con las cardinales, que son las que nos interesan mayormente por su relación inmediata con lo político. Aquí se multiplican las elaboraciones que, si bien de acuerdo en lo sustancial, mantienen matices diversos, sobre todo en las lenguas romances. Conviene

²⁹ Cf. Fernando RUBIO, "De regimine principum", de Egidio Romano, en la literatura castellana de la Edad Media". *La Ciudad de Dios*, CLXXIII, 1960, pp.32-72.

pues ver cómo las tratan las *Partidas*, para que quede claro de este modo su formulación en tiempos de Ayala.

El siguiente pasaje nos muestra que se ha elegido el vocablo "cordura" para nombrar lo que se suele mentar como "prudencia", por ejemplo en la *Glosa* de Egidio. Lo que importa ver aquí es que estas virtudes conforman requisitos inexcusables para el buen rey. Son estos conceptos los que Ayala tiene en mente cuando nos va dibujando, en acción, el perfil moral -la política es parte de la moral para estos hombres, no debe olvidarse- de sus monarcas, particularmente de Pedro, donde los conflictos alcanzan proporciones desmesuradas. Si leemos los hechos del monarca en esta clave, que es la de Ayala y la de los lectores que el Canciller concibe, comprobamos que el cronista nos va pintando una contrafigura, cuya deposición no constituirá en modo alguno un salirse de las normas, sino una consecuencia lógica e inevitable.

Ley VIII: Que virtudes deue auer el Rey, para beuir derechamente en este mundo, e ser bien acostumbrado.

Cordura es la primera de las otras quatro virtudes, que diximos en la tercera ley ante desta [vi], que ha el Rey mucho menester, para biuir en este mundo bien derechamente: ca esta faze ver las cosas, e judgarlas ciertamente, segund son, e pueden ser, e obrar en ellas, como deue, e non rebatosamente. La segunda virtud es Temperanza, que quier tanto dezir, como mesura: ca esta es cosa que faze al ome biuir derechamente, non tomando, nin cambiando, nin usando de las cosas, mas de lo que cumple a su natura, e pertenesce a su estado. La tercera virtud es fortaleza de corazon: ca esta face el ome amar el bien, e seguirlo, e por fiar todavia en leuarlo adelante, e aborrescer el mal, puñando siempre en lo desfazer. La quarta virtud es Justicia, e es madre de todo bien, ca en ella caben todas las otras; porende ayuntando los corazones de los omes, faze que sean assi como una cosa, para biuir derechamente segund mandamiento de Dios, e del

Señor, *departiendo, e dando a cada uno su derecho, assi como meresce, e le conuiene.* Onde el Rey que ha en si estas quatro virtudes, que en esta ley dize, ha este nome verdaderamente, porque obra en las cosas, assi como Rey derecho deue fazer. E el que non lo faze, sin la gran pena que nuestro Señor Dios le dara en el otro siglo, como el tuuiere por bien, aura en este mundo, que non sera tenido por *cuerto*, nin por *firme*, nin otrosi por *mesurado*, nin por *justiciero*.³⁰ (Negritas e itálicas nuestras.)

Se comprueba fácilmente que el retrato de Pedro que nos deja Ayala no es el de un rey "cuerto" ni "firme" ni "mesurado" ni "justiciero". Antes bien, el tema de la "saña" de Pedro es recurrente a lo largo del texto. Esto no es 'originalidad' ayaliana, ni alguna suerte de intimista buceo psicológico, sino que sin duda el Canciller tiene en vista, cuando escribe, textos como el siguiente:

Mucho se deuen los Reyes guardar de la saña, e de la yra, e de la malquerencia, porque estas son contra las buenas costumbres. E la guarda, que deuen tomar en si contra la saña, es que sean sofridos, de guisa que non les vença, nin se mueuan por ella, a fazer cosa que les este mal, o que sea contra derecho, *ca lo que con ella fiziessen desta guisa, mas semejaria venganza, que justicia.* E por ende dixeron los Sabios, que la saña embarga el corazon del ome, de manera quel non dexa escoger la verdad.³¹

E.1.2) La Glosa Castellana de Egidio Romano.

En esta obra, que tan cercana resulta a la del Canciller, tanto en el marco espaciotemporal como en el espíritu doctrinario que la anima,

³⁰ V. *supra*, n.14. II, VI, viii, p.343b.

³¹ II, V, xi, p.345a.

podemos ver en primer término la vinculación estrecha entre lo político y lo moral, tal como surge de textos como este:

E pone el Filósofo seis bienes, en el III de las Políticas, a que es ordenada la cibdad: (III, p.264)

[...] El sexto es por vivir virtuosamente, ca morando los ommes en uno en una cibdad mejor se castigan los males que si morasen apartados. E por ende muchos temiendo la pena dejan de malfacer e facen buenas obras e virtuosas e así se facen buenos e virtuosos. E comoquier que por todas las cosas sobredichas sea fecha la cibdad, empero principalmente fue fecha porque los ommes viviesen bien e virtuosamente e por ende, si queremos saber qué cosa es la cibdad, conviene que lo sepamos por este mayor bien e a que es ordenada e así diremos que cibdad es compañia de cibdadanos para haver acabadamente lo que es menester a la vida corporal e para bien vivir e virtuosamente. (III, p.265)

Tres bienes ha el pueblo muy especiales cuando bien obedesce a los reyes e bien guarda sus leyes.

El primero, que por esto se face bueno e virtuoso, ca el rey poniendo buenas leyes siempre entiende traer los ommes a virtud e así, obedesciendo bien el pueblo a los reyes, fáçense buenos e virtuosos. E esto se declara así, ca según que dice el Filósofo en el IV de las Políticas, esa misma virtud es del buen cibdadano que del buen varón, ca por esas mismas costumbres es cada uno buen cibdadano e buen omme. E cierto es que buen omme es cuando es virtuoso e así es buen cibdadano cuando obedesce al rey e bien guarda las sus leyes. Otrosí toda virtud face bueno al que la ha e si el cibdadano por guardar las leyes e por obedescer a los reyes gana virtudes, síguese que por esta manera es bueno e virtuoso. (III, p.275)

En absoluto acuerdo con la tradición ética en la que se inscribe, en

la *Glosa* será la prudencia la primera de las virtudes cardinales. Por ejemplo en I, p.89:

E aquí conviene saber que, según dice San Agustín, entre estas virtudes principales la primera es la prudencia, que es así como la lucerna o candela que muestra a todas las otras la carrera por donde han de andar e a ésta pertenesce aconsejar e ensennar lo que las otras tres han de facer, ca el consejo ha de venir antes de la obra. Onde dice el Profeta: 'Antes que comiences, aconséjate, e después que te bien aconsejares, mete mano a la obra'. E Salomón dice eso mismo: que los ojos vayan ante los sus pasos; e quiere decir tanto que el consejo e la sabiduría deben ir ante todas las cosas e obras.

Pero lo que más llama la atención al lector de la *Glosa*, si se detiene en ella con vistas a iluminar con la misma el discurso cronístico ayaliano, sobre todo en lo que hace al conflicto entre Pedro y Enrique, es que el cronista parece ir siguiendo, con habilidad consumada por cierto, aquellas pautas teóricas que, de aplicarse al relato, configurarían de inmediato un verdadero 'antimodelo' de rey en el caso del primero: Pedro resulta un 'tirano', a consecuencia de lo cual su legitimidad se desvanece. Pensemos cómo podía ser recibido por un lector de la época el discurso ayaliano, si lo que este lector consideraba como marco teórico de evaluación política se expresaba de este modo:

[...] la ley umanal o positiva deve aver tres cosas, ca deve ser igual e buena e deve ser provechosa, e lo tercero deve ser convenible al pueblo e al reyno e a la costumbre de la tierra e al tiempo e a las costumbres de los omnes. E esta se declara así, ca la ley civil o positiva a tres cosas es compartida, conviene saber: a la ley de natura, de que toma raíz e cimiento, e al bien común, por quien deve ser puesta, e a la gente que ha de ser reglada e gobernada por ella.

Según que es comparada a la ley natural, conviene que sea justa e buena, ca, si no lo ficiese, no sería ley, mas corrupción de la ley, ca ninguna cosa deve ser ordenada por omme, si no fuere convenible con la ley natural, a cuya guarda es dada. E si no fuere dictada e mostrada por razón natural que siempre dice e manda el bien e el derecho.

Según que la ley civil o positiva es comparada al bien común, por cuya guarda se face, conviene que sea provechosa a todos, ca si no le fuese no sería ley derecha ni real, mas sería mala e tiránica, ca así como el rey se departe del tirano porque el rey entiende siempre en el bien común e el tirano en el bien propio, así la ley derecha e real siempre entiende en el bien de todos e la del tirano en el bien propio, e así la del rey es buena e la del tirano mala, ca el bien e el fin son regla de todas las nuestras obras. (III, pp.228-229. Lo destacado es nuestro.)

Pasajes como los siguientes resultan por demás elocuentes para el lector de la *Crónica* del rey don Pedro, no sólo en relación a aquellos pasajes en los que, como en las "cartas del moro", hay una notoria elaboración teórica, sino -y allí estriba el arte del Canciller- en lo tocante a la narración en cuanto tal:

Otras razones hay muchas porque deven los reyes excusar las malas pasiones, así como la delectación desordenada e la gran soltura de luxuria e la ira e las otras tales, ca no conviene a los reyes ser sannudos ni arrebatados ni cobdiciosos ni soberbios, ca por estas cosas tales los aborrescería Dios e aún serían desamados de los sus pueblos. (I, p.299)

La cuarta razón es en especial de los hijos de los reyes, que si no fueren sabios e entendidos cuando ovieren de ensennorear e ser príncipes, tornarse han en tiranos, tomando los algos a sus súbditos e despoblando la tierra, la cual cosa es obra de tirano. E

esto les contescerá porque presciarán más los algos e los dineros que las sciencias e las virtudes, según que ya prueba el Filósofo en la Política. (II, p.150)

Véase si no se dan en la gestión de Pedro estas dos "cautelos de tiranos" indicadas en la *Glosa*:

En este capítulo muestra cuáles e cuántas son las cautelos del tirano, por las cuales pugna de se guardar o mantenerse en su sennorio. Conviene de notar que estas arterías son diez, según que aquí cuenta.

La primera es matar los nobles e los poderosos, temiendo que se levantarán contra él. E aun en tanto cresce la rabia del tirano que no perdona a sus hermanos. [...]

La novena es acomendar la guarda de su cuerpo a omnes extrannos, ca no se fía de los del su reyno por el mal que les face. (III, pp.141-142)

Ocorre que, en suma, para Ayala el monarca ideal no es otro que el que se pinta como arquetipo en estos tratados. De ningún modo un rey 'absoluto', sino por el contrario sujeto a la ley divina, la que debe hacer cumplir en su reino mediante el instrumento apto para ello, esto es, la ley 'positiva'. Su papel no es otro que el de un mediador entre ambas:

[...]conviene de notar que el rey o príncipe es medianero entre la ley natural e la ley positiva, ca sola es ley natural e sobre la ley positiva, ca ninguno juzga derechamente, sacando si siguiere razón derecha. Onde el rey, por tanto es dicho rey, porque sigue razón derecha en gobernando, e esto es según razón natural; mas cuando establece la ley positiva por su autoridad es sobre ella, ca así como el rey nunca gobierna derechamente sino cuando sigue la ley de natura, así la ley positiva no ha fuerza de ligar, sino en cuanto se esfuerza en la autoridad del rey o del príncipe. E así

parece que la ley positiva es so el príncipe, así como la ley natural es sobre él. E si alguno dijere que alguna ley positiva es sobre el príncipe, esto no es en cuanto ella es ley positiva, mas en cuanto en ella está la virtud de la ley natural, que es sobre el príncipe, como dicho es. (III, p.244)

No está el reino a su servicio, sino exactamente al revés. Su función es, en definitiva, subsidiaria:

El tercer bien que el pueblo ha por guardar la ley e obedescer al derecho es paz e sosiego e abundanza de las cosas que ha menester. E esto se declara así, ca el rey ha poderío de constrennir los malos que no se quieren castigar por sus padres e por sus amigos, que si ellos no se quieren partir de mal facer e de turbar los cibdadanos por buenas maneras e por buenos castigos, que se tiren de mal facer por temor de pena. (III, p.276. El destacado es nuestro.)

Puede verse, en definitiva, que no se percibe en todo su alcance el texto cronístico de Ayala si no es a la luz de los tratados teóricos que informan la mentalidad reinante en su medio. Este es el trasfondo del discurso ayaliano, donde se encuentran las claves para penetrar en su obra y decodificar adecuadamente su mensaje.

DE NUEVO SOBRE LA FECHA DE LA DANÇA GENERAL DE LA MUERTE

Maxim Kerkhof

Universidad Católica de Nimega

La *Dança General de la Muerte* nos ha sido conservada en una sola copia que se custodia en la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, donde tiene la signatura b.IV.21¹.

El manuscrito contiene las obras siguientes:

1. Los *Proverbios* de Sem Tob (fols. 1-86); siguen 12 hojas en blanco.
2. La *Doctrina de la discripción* de Pedro de Veragüe (fols. 88. 108r).
3. La *Dança General* (fols. 109r-129r).
4. La *Revelación que acaesçio a un omne bueno hermitaño de sancta vida* (fols. 129v-135v).
5. El *Poema de Fernán González* (fols. 136-190).

Los textos 1-4 están escritos por la misma mano, en letra gótica libraria corriente del siglo XV. El texto 5 está escrito en letra cursiva de fines del siglo XIV o principios del XV.

Se acepta generalmente que la parte del códice que contiene los textos 1-4 fue confeccionada hacia 1460-1480, basándose en la datación de las filigranas (mano con estrella fuera o sobre puesta, y cruz en el pulpejo, mano con una b en el pulpejo) propuesta por el Padre Zarco Cuevas². Sin embargo, que yo sepa, no tenemos todavía

¹ Los datos sobre el MS. proceden del prólogo que Carl APPEL puso a su edición de la *Dança general*, en *Beiträge zur romanischen und englischen Philologie dem X. deutschen Neuphilologentage überreicht von dem Verein akademisch gebildeter Lehrer der neueren Sprachen in Breslau*, Breslau 1902; pp. 4-5; y de Fr. Julián ZARCO CUEVAS, *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial*, I, Madrid, 1924; p. 57.

² J.ZARCO CUEVAS, *op.cit.*; p. 57

ninguna prueba científica para esta datación, porque carecemos tanto de descripciones detalladas de la filigrana, con las medidas, su posición en relación con los puntizones, etc., como de ejemplo de las mismas filigranas en manuscritos fechados. Por lo tanto, la datación del Ms. a base de las filigranas es poco segura. Pero sí es posible proporcionar una fecha "post quam", porque, como Francisco Rico ha mostrado convincentemente, hay buenas razones para datar la *Doctrina de la Discisión* en el segundo tercio del siglo XV³; o sea, nuestro Ms. es, en todo caso, posterior al primer tercio del siglo XV.

Otro problema es el de la fecha de "composición" de la *Dança*. Las fechas propuestas varían de "mediados del siglo XIV" a "final del siglo XV", pasando por "hacia 1360", "hacia 1392 o 1393", "hacia 1400", "finales del XIV, principios del XV", "primeros años del siglo XV", "décadas posteriores al principio del siglo XV", "mediados del siglo XV" y 1460⁴.

³ Francisco RICO, "Pedro de Veragüe y fra Anselm Turmeda", *Bulletin of Hispanic Studies*, L (1973); pp.234-236.

⁴ Medios del siglo XIV: M.G. TICKNOR, *Historia de la literatura española*, tomo I, Madrid, 1851 p. 272. Final del siglo XV: Johan HUIZINGA, *El otoño de la Edad Media*, Revista de Occidente, octava edición, Madrid, 1971; p.225. Hacia 1360: T.A.SANCHEZ, *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, tomo I, Madrid, 1779; p.184. Hacia 1392 o 1393: J.M. SOLÀ-SOLÉ, en la introducción a su edición de *La Dança General de la Muerte*, Barcelona, Puvill-Editor, 1981; p. 14, y en su estudio "Entorno de la *Dança General de la Muerte*", HR, XXXVI (1968); p. 312. Solà-Solé fecha el texto 'original' de la *Dança* "hacia 1392 o 1393", y "hacia finales del siglo XIV". Hacia 1400: Rafael LAPESA, *Historia de la lengua española*, novena edición corregida y aumentada, Madrid, Gredos, 1984; párr. 69, p.259; Joan COROMINAS y José A. PASCUAL, *DCECH*, tomo III, Gredos, Madrid, 1980; s.v. *macabro*. Finales del siglo XIV, principios del XV: cf. Víctor INFANTES, en la nota preliminar a su edición de la *Dança de la muerte*, Madrid, Visor, 1982; p.11. Primeros años del siglo XV: Haydée BERMEJO HURTADO y Dinko CVITANOVIC, en el estudio preliminar a su edición de la *Dança General de la Muerte*, Bahía Blanca, 1966; p. XIX; Angel VALBUENA PRAT, *Historia de la Literatura Española*, tomo I, Edad Media, 9a edición ampliada y puesta al día por Antonio PRIETO, Barcelona, 1981; p.319. En décadas posteriores al principio del siglo XV: Margherita MORREALE, en la introducción de *Para una antología de la literatura castellana medieval: la 'Dança de la muerte'*, Bari, 1963; p.10, nota 17; Manuel ALVAR, *Dança de la muerte*, en el cap. V (*La poesía en la Edad Media [excepto mester de derecía y grandes poetas del XV]*), de la *Historia de la literatura española (hasta s. XVI)*, planeado y coordinado por J. M. Díez BORQUE, Guadiana, Madrid, 1974; p.297. Medios del siglo XV: BAIST, *Grundriss* (apud James M. CLARK, *The Dance of Death*,

Los que han definido 1360 como fecha de composición, han atribuido la autoría del texto al rabí Sem Tob de Carrión sin más fundamentos que la presencia de los *Proverbios morales* en el mismo volumen.

Florence Whyte fechó la *Dança* hacia fines del siglo XIV, basándose en algunos paralelos que nuestro texto guarda con la *Revelación de un hermitaño*, obra escrita en 1382⁵.

Helmut Rosenfeld situó la *Dança* alrededor de 1460 identificando la datación de las filigranas fijada por Zarco Cuevas con la de la poesía, y aduciendo además notas estilísticas poco claras. He aquí su curiosísimo razonamiento:

"Nun ist jedoch fast die ganze Handschrift von derselben Hand und mit gleicher Tinte in gotischen Lettern geschrieben und zwar auf Papier mit Wasserzeichen aus den Jahren 1465-1479, sie kann also erst um 1480 niedergeschrieben sein. Man wird ein stilistisch junges Gedicht in einer Handschrift von 1480 nicht ins 14. Jahrhundert setzen, sondern höchstens ins Jahr 1460".

[Sin embargo, casi todo el código está escrito por la misma mano y con la misma tinta, en letra gótica y papel con filigrana perteneciente al período 1465-1479; por lo tanto, sólo pudo confeccionarse alrededor de 1480. Un poema estilísticamente reciente, en un manuscrito de 1480, no puede ser fechado en el siglo

Glasgow, 1950; p.41); Otis H. GREEN, *Spain and the Western Tradition. The Castilian Mind in Literature from 'El Cid' to Calderon*, vol.IV, The University of Wisconsin Press, Madison, Milwaukee and London, 1968; p.93; Juan Luis ALBORG, *Historia de la literatura española*. Tomo I: *La Edad Media*, Gredos, segunda edición ampliada, Madrid, 1972; p.386; 1460: Hellmut ROSENFELD, *Der mittelalterliche Totentanz*, Böhlau Verlag, Colonia-Viena, 1974, p.160.

⁵ Florence WHYTE, *The Dance of Death in Spain and Catalonia*, Baltimore, Waverly Press, 1931; pp. 15-17.

XIV, sino a lo más en el año 1460, (traducción literal)]⁶.

Las otras fechas se mencionan sin aportar pruebas, excepción hecha de las que fueron propuestas por Margherita Morreale y Josep M. Solà-Solé.

Según Solà-Solé, el rabí Aça, a quien se hace alusión en la estr. LXXIII,8, era el célebre talmudista Yishaq ben Seset Perfet, nacido en Barcelona en 1326, más tarde profesor en el colegio talmúdico de Zaragoza y que a raíz del pogrom de 1391 desapareció de la escena española. Esta argumentación que encuentro muy hipotética, le lleva a situar el original de la *Dança* hacia "1392 o 1393", o "finales del siglo XIV"⁷.

En la introducción de la edición de la *Dança General* escribe Margherita Morreale:

"...no sé en qué se funda la autorizada opinión de los filólogos que han consagrado c.1400 para la composición del texto castellano; esta fecha me parece algo temprana para datar el texto cual ha llegado hasta nosotros, e injustificada en cuanto a la fecha del MS. b.IV.21"⁸.

Basándose principalmente en criterios fonéticos, M.Morreale retrasa la redacción a "décadas posteriores al principio del s. XV", lo cual Lázaro Carreter traduce como "hasta 1430 o 1440"⁹.

Mediante una comparación de nuestro texto con el del MS. CXXIV (1-2) de la Biblioteca Pública de Evora, terminado de copiar en 1429¹⁰, la estudiosa italiana concluye que la *Dança* tiene que ser posterior a 1429, porque:

⁶ ROSENFELD, *op.cit.*; 160.

⁷ SOLÀ-SOLÉ, "En Torno...", *art.cit.*, pp. 310-312.

⁸ *Ed.cit.*; p.9.

⁹ Fernando LÁZARO CARRETER, en el estudio preliminar de su *Teatro Medieval*, 4a. ed., Madrid, Castalia, "Otres Nuevos", 1976; p. 82.

¹⁰ *Ed.cit.*; nota 17, p. 10.

a) en el MS. de Evora los sustantivos, adjetivos e imperativos de plural que terminan en -t predominan sobre los que tienen terminación sonora, mientras que en la *Dança* ocurre al revés. Sin embargo, este dato no prueba que se deba fechar la *Dança* hacia 1430 o 1440, porque el MS. de Evora no necesariamente refleja la alternancia de las grafías -t y -d practicada hacia 1430; puede ser una copia "fiel" de un original más antiguo. La alternancia de -t y -d es constante en los textos medievales, predominando unas veces la -t y otras la -d¹¹. Comparando p. ej. el MS. M (BNMadrid, 11309) del *Libro del Caballero Cifar* (que se cree haber sido compuesto a principios del siglo XIV por el canónigo toledano Ferrán Martínez) con el MS. P (BNParís, Esp. 36), que datan ambos con toda probabilidad de finales del siglo XIV o principios del siglo XV, resulta que en M las terminaciones sonoras son muy escasas, mientras que en P predominan fuertemente sobre las sordas¹².

Además hay que contar con la posibilidad de que el copista del MS.b.IV.21 (*Dança*) modernizase su modelo de vez en cuando, porque en el siglo XV la terminación sonora empieza a triunfar. De estos datos se deduce que la fecha de composición de la *Dança* pudiera ser muy anterior a "décadas posteriores al principio del s. XV".

b) en el MS. de Evora, la primera persona singular del verbo *seer* es *so*, mientras que en la *Dança* hay 2 casos de *soy* (*soi* - *soy*) por 8 de *so*. Sin embargo, como ya dijimos, en el caso del MS. de Evora puede tratarse, obviamente, de una copia de un texto compuesto en una fecha mucho más temprana y transcrito 'fielmente' por el copista de 1429. Véase p. ej. una de las copias de los *Proverbios morales*, el MS. M (BNMadrid, 9216), de mediados de siglo XV, en el cual la única

¹¹ Con respecto a las formas del imperativo plural, véase Hildegard SCHEDE, *Die Morphologie des Verbes im Altspanischen*, Europäische Hochschulschriften, Reihe XXIV, Vol.26, Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main, Bern, New York, 1987, pp. 41-51.

¹² Cristina GONZÁLEZ, en la introducción de su edición del *Libro del Caballero Zifar*, Madrid, Cátedra, 1983; pp. 23 y 57; Charles Philip WAGNER, "The Sources of *El Caballero Cifar*", *RH*, X (1903); p. 8, nota 2 de la p. 7; la edición de J.GONZÁLEZ MUELA (basada en el Ms.M), Madrid, Castalia, 1982; y con respecto al Ms.P el índice de palabras que en forma de microfichas va incluido en la edición de Marilyn A. OLSEN, Madison, 1986.

forma de la primera persona de *ser* es *so*¹³, que es sin duda la que empleó el autor, el rabí Sem Tob de Carrión, mientras que en el mismo período, Santillana, por ej., usa casi exclusivamente *soy*¹⁴, y el Arcipreste de Talavera en su *Corbacho* (compuesto en 1438; el MS. es más tardío) emplea *soy* con bastante frecuencia, aunque, eso sí, la forma *so* es predominante¹⁵. Por lo tanto, el copista del MS. M transcribió 'fielmente' su modelo.

La otra posibilidad es que un copista introdujera formas lingüísticas que no formaban parte de la lengua del autor del original, p.ej. los casos de *soy* en los MSS. S (de principios del siglo XV) y T (de finales de siglo XIV) del *Libro de Buen Amor* fueron introducidos por los copistas, porque el Arcipreste de Hita sin duda utilizó la forma *so*¹⁶. Quiere decirse que no es imposible que los dos casos de *soy* en la *Dança* se deban al copista del MS.b.IV.21.

Rafael Lapesa ha señalado que durante todo el siglo XV y los primeros decenios del XVI, las formas *so* y *soy* coexisten¹⁷. En los textos y documentos de los siglos XIII y XIV la forma *soy* aparece muy pocas veces y lo que llama la atención es que la mayoría de los

¹³ Cf. la edición de los *Proverbios Morales* de Santob de Carrión, basada en el Ms. M, por Theodore A. PERRY, Madison, 1986.

¹⁴ Véanse p. ej. mis ediciones de la *Comedieta de Ponça* (compuesta a finales de 1435 o principios de 1436), Groningen, 1976; y del *Bías contra Fortuna* (1448), Anejo XXXIX del BRAE, Madrid, 1983. Ambas ediciones parten del Ms 2655 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, que se confeccionó alrededor de 1456.

¹⁵ Cf. Ralph DE GOROG y Lisa S. DE GOROG, *Concordancias del 'Arcipreste de Talavera'*, Madrid, Gredos, 1976.

¹⁶ Cf. ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de buen amor. Glosario de la edición crítica*, de Manuel CRIADO DE VAL, Eric W. NAYLOR y Jorge GARCÍA ANTEZANA, Barcelona, SERESA, 1973; y *A Concordance to Juan Ruiz 'Libro de Buen Amor'*. Edited by Rigo MAGNANI, Mario A. DI CESARE and George F. JONES, Albany, State University of New York Press, 1977. En la edición del *Libro de Buen Amor* de COROMINAS (Madrid, Gredos, 1973) sólo figura la forma *so*.

¹⁷ *Op.cit.*; párr. 72, 1, p. 281.

ejemplos proceda de los textos leoneses o copias con rasgos leoneses¹⁸. El primer texto - que yo sepa - en que *soy* existe con bastante frecuencia es el MS. P del *Libro del Cavallero Cifar* (de finales del siglo XIV o principios del XV)¹⁹: en él se encuentran 18 casos de *s(s)oy* por 69 de *s(s)o*²⁰. Parece, pues, que a finales del siglo XIV o principios del XV, la forma *soy* empieza a abrirse paso.

Por lo tanto, estos datos tampoco nos permiten situar la fecha de composición de la *Dança* en un período de unos decenios. Además dice Margherita Morreale, c) que "por la variedad en el tratamiento en las formas con *-d-* en sílaba acentuada, nuestro texto se asemeja al del *Corbacho...*, o al *Libro de los siete sabios* de mediados del siglo (he contado 31 formas en *-edes* y nueve con la pérdida de la *-d-...*)"²¹. Ahora bien, según las cifras que Rufino J. Cuervo proporciona en su conocido estudio sobre "Las segundas personas del plural en la conjugación castellana" respecto al *Corbacho*, hay un fuerte predominio de las formas en *-ees*, *-és* y *-éys* sobre las íntegras en *-edes*. La distribución de las formas de la segunda persona del plural con *-d-* en sílaba acentuada y sin la *-d-*, excepto las del imperativo y las del pretérito, es la

¹⁸ Cf. Erik STAAB, *Etude sur l'ancien dialecte léonais d'après des chartes du XIIIe. siècle*, Uppsala, 1907; p. 309; Ralph de GOROG, "L'origine des formes espagnoles *doy*, *estoy*, *soy*, *voy*," *CLHM*, 5 (1980); pp. 157-159; Manuel ALVAR y Bernard POTTIER, *Morfología histórica del español*, Madrid, Gredos, 1983; p. 225, nota 35; Jack SCHMIDELY, "La *-y* de *doy*, *estoy*, *soy*, *voy*", en *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, tomo I, Madrid, 1988; pp. 611-619; en el Ms.O del *Libro de Alexandre* (de finales de siglo XIII o principios del XIV; tiene rasgos dialectales leoneses) hay 4 casos de *soy*; en el Ms.S del *Libro de Buen Amor* (de principios del siglo XV; con rasgos leoneses) hay 31 casos de *so* por 7 de *soy* (cf. *Glosario...*, *op.cit.*); María Rosa Lida de Malkiel, "Notas para la interpretación, influencia, fuentes y texto del *Libro de buen amor*", *RFH*, II (1940); p.147; en el Ms. E del *Poema de Alfonso XI* (compuesto hacia 1350 en leonés o tal vez obra de un portugués desnaturalizado), que según J.P. ten Cate fue copiado en los últimos veinticinco años del siglo XIV por un copista castellano, 3 casos de *s(s)oy* por 23 de *s(s)o*; cf. J.P. ten Cate, en su *Estudio preliminar y vocabulario del Poema de Alfonso XI*, tomo I, Amsterdam, 1942; pp. XII-XIV y 107.

¹⁹ Cf. la nota 12.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ M. MORREALE, *ed.cit.*, p. 10, nota 17.

siguiente²²:

	formas plenas		formas sincopadas
26	$\left\{ \begin{array}{l} 8 \times \text{-ades} \\ 14 \times \text{-edes} \\ 3 \times \text{-ides} \\ 1 \times \text{sodes} \end{array} \right.$	49	$\left\{ \begin{array}{l} 16 \times \text{-áys} \\ 1 \times \text{-ees} \\ 7 \times \text{-és} \\ 24 \times \text{-éys} \\ 1 \times \text{soys} \end{array} \right\} 32$

49 de las 75 son formas sincopadas, lo que equivale al 65%; o sea, el 35% son formas plenas. De las formas en *-edes*, *-ees* y *-é(y)s*, el 70% son formas sincopadas (32 de las 46).

Un cómputo de estas formas verbales en el *Libro de los exemplos por A.B.C.* de Clemente Sánchez de Vercial, obra escrita entre 1400 y 1421 (el MS. 432 de la BN de París es de la segunda mitad del siglo XV)²³, enseña que 14 de las 97 son formas sincopadas, lo que equivale al 14% del total; por tanto, el 86% son formas íntegras:

	formas plenas		formas sincopadas
83	$\left\{ \begin{array}{l} 29 \times \text{-ades} \\ 39 \times \text{-edes} \\ 5 \times \text{-ides} \\ 10 \times \text{sodes} \end{array} \right.$	14	$\left\{ \begin{array}{l} 4 \times \text{-áys} \\ 2 \times \text{-és} \\ 7 \times \text{-éys} \\ 1 \times \text{-ís} \end{array} \right\} 9$

Con respecto a las desinencias *-edes* y *-é(y)s*, la *-d-* se mantiene en el 81% de los casos (39 de los 48).

Muy parecida es la situación en la *Dança*:

²² Rufino José CUERVO, "Las segundas personas del plural en la conjugación castellana" (segunda versión), en *Obras*, tomo II, Bogotá, 1954; p. 144.

²³ Clemente SÁNCHEZ DE VERCIAL, *Libro de los exemplos por A.B.C.*. Edición crítica por John Esten KELLER. Vocabulario etimológico por Louis Jennings ZAHN, Madrid, Clásicos Hispánicos, 1961.

	formas plenas	formas sincopadas
71	$\left\{ \begin{array}{l} 12 \times \text{-ades} \\ 58 \times \text{-edes} \\ 1 \times \text{-ides} \end{array} \right.$	$13 \left\{ \begin{array}{l} 1 \times \text{-aes} \\ 8 \times \text{-és} \\ 1 \times \text{-éys} \\ 3 \times \text{-oes} \end{array} \right. 9$

Solo el 15% (13 de las 84) son formas sincopadas, lo cual significa que las formas íntegras alcanzan el 85%. En cuanto a las formas en *-edes* y *é(y)s*, las formas plenas alcanzan 87% (58 de las 67) y las sincopadas el 13%. Es interesante observar que la versificación exige estas formas sincopadas, porque si no las plenas darían mayoritariamente versos de 13 sílabas (6+7 o 7+6), excepción hecha, claro está, de *vayaes* (por tener 3 sílabas con o sin la *-d-*) y *soes* (de 2 sílabas con o sin la *-d-*).

Estas cifras hablan en favor de una fecha bastante anterior a la del *Corbacho*. En obras posteriores a la del Arcipreste de Talavera las formas sincopadas ganan cada vez más terreno: p.ej., en la obra de Mena alcanzan al 72%; en Gómez Manrique el 91,4%; en fray Íñigo de Mendoza el 98,2%; en Jorge Manrique el 98%; etc.²⁴.

En su estudio sobre las formas verbales de la segunda persona de plural en el *Cancionero General*, Roberto de Souza proporciona los siguientes porcentajes respecto a las desinencias tónicas²⁵:

²⁴ Los porcentajes proceden de la tesis de licenciatura *Las desinencias verbales llamadas de la segunda persona plural: su desarrollo desde plenas a sincopadas en el siglo XV*, de D.N. de Werd, Nimega, 1982. Este estudio está basado en el *Cancionero castellano del siglo XV*, ordenado por R. Foulché-Delbosc, NBAE 19 y 22, Madrid 1912 y 1915. La gran excepción es el Marqués de Santillana, que para las formas verbales en cuestión usa la íntegra en el 84% de los casos (151 de las 180 son formas plenas). En la obra de Santillana y Mena las formas abreviadas aparecen sobre todo en las 'canciones' y 'decires'.

²⁵ Roberto DE SOUZA, "Desinencias verbales correspondientes a las personas vos/vosotros en el *Cancionero General* (Valencia, 1511)", *Filología*, X (1964), Apéndice II y IV, pp. 37 y 88-89. Los porcentajes de la 1a., generación de poetas están basados en una sola forma verbal con una *-a-* temática y 14 formas verbales con *-e-* temática; cf. de Souza, *art.cit.*, Apéndice IV, p. 89.

	vocal temática	formas plenas	formas sincopadas
reinado de Juan II (1406 - 1454)	-a- -e-	25% 17%	75% 83%
1a. generación de poetas (flor. 1395 - 1425; nac. 1370 - 1385)	-a- -e-	0% 0%	100% 100%
2a. generación (flor. 1410 - 1440; nac. 1386 - 1400)	-a- -e-	73% 71%	27% 29%
3a. generación (flor. 1425 - 1455; nac. 1401 - 1415)	-a- -e-	25% 10%	75% 90%

En el siglo XIV hay unos pocos ejemplos de la omisión de la -d- en el *Libro de Buen Amor* (*andarés*, estr. 1332d, lectura de SyG exigida por el metro; *yrés*, lectura de S), y también en el *Libro de la miseria de omne (enfiés, entendés)*²⁶

Los manuscritos de las obras de Juan Fernández de Heredia (ca. 1308 - 1396), los cuales datan de finales del siglo XIV, muestran un fuerte predominio de las formas plenas²⁷. Las pocas formas cortas que

²⁶ Cf. Rafael LAPESA, *op.cit.*; párr. 69, p.259.

²⁷ Cf. John NITTI y Lloyd KASTEN (editores), *Concordances and Texts of the Fourteenth-Century Manuscripts of Juan Fernández de Heredia*, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1982 (microfichas).

existen en la *Crónica de Morea* sólo se manifiestan en los verbos en *-er*: *avés, fagaes, podéys, queraes, querés, seáes, soes*,²⁸. También en el *Rimado de Palacio*, cuya versión definitiva se redactó entre 1403 y 1407, y cuyos manuscritos más importantes, N y E, se fechan hacia mediados del siglo XV²⁹, las formas plenas predominan fuertemente sobre las sincopadas³⁰.

Por consiguiente, los datos que acabamos de ofrecer nos permiten reducir el período en el que se escribió la *Dança* a finales del siglo XIV y primeros tres o cuatro decenios del XV.

Creo, sin embargo, que se puede acortar aún más ese margen con un dato lingüístico sobre el que nadie ha reparado hasta ahora: me refiero a la distribución de las construcciones *aver a* y *aver de + infinitivo*. En la *Dança* hay 9 casos de *aver a* (=60%) por 6 de *aver de* (=40%).

En la poesía del siglo XIII la construcción *aver a + infinitivo* es mucho más frecuente que la de *aver de + inf.*³¹. En el siglo XIV el empleo de *aver a* desciende considerablemente; véase, p. ej. los MSS. del *Libro de Buen Amor*:

	G	T	S
	(de finales del s. XIV)		(de principios del s. XV)
<i>aver a</i>	13 (=38%)	5 (=56%)	10 (=21%)
<i>aver de</i>	21 (=62%)	4 (=44%)	38 (=79%) ³²

²⁸ Véase Fred HODCROFT, "Notas sobre la *Crónica de Morea* (fonética)", *Archivo de Filología Aragonesa*, 14-15 (1963-1964); p.97.

²⁹ Cf. Germán ORDUNA, en la introducción de su edición del *Rimado de Palacio*, Madrid, Castalia, 1987; pp. 62-63, 64 y 70.

³⁰ Cf. Steven N. DWORKIN, "The Diffusion of a Morphological Change: The Reduction of the Old Spanish Verbal Suffixes *-ades*, *-edes* and *-ides*", *Medieval Romanzo*, 13 (1988); pp. 226-227.

³¹ Cf. John Anthony STRAUSBAUGH, *The use of 'aver a' and 'aver de' as auxiliary verbs in Old Spanish from the earliest texts to the end of the thirteenth century*, Chicago, Illinois, 1936, p. 181; y W.A. BEARDSLY, *Infinitive Constructions in Old Spanish*, Nueva York, 1921; p. 189.

³² Cf. José M. ENGUITA UTRILLA, "Perífrasis verbales con idea de obligación en el *Libro de Buen Amor*", *RFE*, LXV (1985); p. 80.

El *Rimado de Palacio* ofrece aproximadamente los mismos porcentajes que el MS.S del *Libro de Buen Amor*: *aver a* (25%) y *aver de* (75%)³³. En la primera mitad del siglo XV, *aver de* triunfa plenamente:

	<i>aver a</i>	<i>aver de</i>
<i>Cancionero de Baena</i>	5 (=6%)	74 (=94%)
<i>Cancionero de Yxar</i>	3 (=3%)	84 (=97%) ³⁴ .

Después de 1450 sólo aparece algún caso aislado de *aver a*³⁵.

En conclusión: a la vista de los datos expuestos, la fecha de composición de la *Dança General de la Muerte* hay que situarla a finales del siglo XIV o a principios del XV*.

* Versión ampliada de mi comunicación presentada en el X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Barcelona, 21 - 26 de agosto de 1989.

³³ Cf. Alicia YLLERA, *Sintaxis histórica del verbo español: Las perífrasis medievales*, Zaragoza, 1980; pp. 97-98. La autora se remite al texto del Ms.N (cf. la p. 344).

³⁴ *Eadem*; p. 98.

³⁵ *Eadem*; p. 100.

MELIBEA Y SU "VOZ DE CISNE"

Alphonse Vermeylen
Universidad Católica de Lovaina
(Louvain-la-Neuve)

Los cisnes chillan, como se sabe. El chillido no es propiamente lo que se llama un canto. Al calificar de "ronca voz de cisne" su propia voz, Melibea no la ensalza, sino que más bien desprecia su propio canto, luego que Calisto en el Auto XIX pone fin a su escucha oculta y aparece de pronto a su lado. A juicio de Melibea, no vale ya nada el canto con que entretenía encantada e impacientemente su espera. Ya no hay cosa que valga a sus ojos salvo la maravilla de la presencia de su amante en el "lugar ameno" donde luce como una joya resplandeciente en el joyero. Que yo sepa, hasta ahora nadie ha considerado este menosprecio por parte de Melibea de su propia voz, al principio de su última entrevista con Calisto, como una manifestación clara de la manera (bien conocida por lo demás) como en la *Celestina* resulta, a fin de cuentas, totalmente invertida la relación cortesana entre dama y caballero. Normalmente es el caballero el que se humilla ante la presencia, real o soñada, de la dama. Incluso en una caricaturesca serranilla del *Libro de buen amor* nos encontramos con las palabras: "Omíllome, bella". Es propio de la caricatura el subrayar los rasgos extremándolos. Dentro del esquema del amor cortés en efecto no hay valor ni grandeza sino la que se desprende de la dama del caballero, siendo éste tan solo un vasallo, hasta el punto de que su dignidad le viene únicamente del servicio y en el servicio a su dama, y que le atribuye a ella el mérito de su valor de hombre, el cual se supone reflejo de la hermosura y excelencia de ella. Así es como en el Auto I Calisto habla de Melibea o se dirige a ella. Tanto exalta a su dama que Sempronio le hace el reproche (de resabio aristotélico en la formulación) de "someter la dignidad del hombre a la imperfección de la flaca mujer"¹.

¹ En la ed. de D. S. SEVERIN (Madrid, Alianza Editorial, 2a ed., 1971), p. 51. La paginación de nuestras citas de la "Celestina" siempre se refiere a esta edición.

Pero en el Auto XIX, y ya en otros anteriores, pasa exactamente lo contrario². Enloquecida de amor, Melibea es la que se somete por entero a Calisto. El canto interrumpido por éste, desde las primeras estrofas contadas por Lucrecia a petición de su ama y hasta su final que son las estrofas cantadas por Melibea sola, es todo un grito de exaltada sumisión de la mujer respecto al caballero:

Alegre es la fuente clara
a quien con gran sed la vea,
mas muy más dulce es la cara
de Calisto a Melibea (p. 220).

En este mismo sentido hay que interpretar como un aspecto más de la abolición por la propia Melibea de su condición de la dama soberana la manera como califica de "ronca" su "voz de cisne", indigna pues de la hermosura de su amante a quien estaba cantando un momento antes.

Se entiende así cómo al final de la obra queda plenamente justificado el nombre dado al caballero, el de Calisto. De origen griego, este nombre (lo había hecho observar Menéndez y Pelayo) es un superlativo de "callos" (hermoso) y vale decir "hermosísimo"³. A ojos de Melibea, en efecto, es él muy bello, el objeto digno de contemplación maravillada, la persona, ya no femenina, como correspondería al amor cortesano, sino masculina, que merece ser elogiada y cantada. Lo que anunciaba ya de antemano el nombre del personaje se realiza así en efecto plenamente y culmina por fin en la última escena en la que aparece, pocos momentos antes de su muerte trágica. Melibea por su parte lleva también un nombre de origen griego, un nombre no menos significativo en cuya significación culmina también al final de la obra.

² En la *Comedia* de XVI autos, donde hay un solo encuentro amoroso, Melibea ya se define a sí misma de la manera siguiente: "Es tu sierva, es tu cativa, es la que más tu vida que la suya estima". Sólo después dice Calisto como en eco: "¡O angélica imagen! ¡O preciosa perla!... ¡O mi señora y mi gloria!" (p. 190). Huelga recordar que la *Tragicomedia* no hace más que recalcar con nueva insistencia la temática de la *Comedia*.

³ MENÉNDEZ Y PELAYO. *Orígenes de la Novela*, t.III, p. 288, en pie de pág. (vol. XV de la Ed. Nacional de las *Obras Completas*, Madrid, C.S.I.C., 1943).

De la misma manera como Calisto es una masculinización de Calista (la a final del femenino equivale en latín a la é final del femenino griego; en la leyenda de París y las tres diosas se dice que en la manzana de discordia se leía: *tê callistê*, es decir a la más hermosa), el nombre de Melíbea es una feminización de Melibeo, nombre que aparece en la *Ira Egloga* de Virgilio como el de un pastor que canta su tristeza con voz melódica, o más etimológicamente con voz "de miel", o sea sobremanera dulce⁴. Ocurre en efecto que el canto de Melíbea le gusta muchísimo a Calisto: "Vencido me tiene el dulzor de tu suave canto" (p.221), tales son sus palabras al interrumpir él las rimas cantadas por su amante. Pero a ella misma no le parece valer nada su canto y lo desprecia como un ronco chillido de cisne. Conviene precisar que la desvalorización que implica la comparación con esta ave incapaz de canto hermoso es tanto más insistente cuanto que en el contexto inmediato de la obra contrasta la mención del cisne con la de las aves cantoras mentadas en la penúltima estrofa del canto de Melíbea, es decir los "papagayos" y "ruiseñores":

Papagayos, ruiseñores
que cantáis al alborada,
llevad nueva a mis amores
cómo espero aquí asentada (p. 221).

Nótese que los papagayos de los que aquí se trata no son los de África ni de América que así se llaman hoy, sino las aves así llamadas en la lírica medieval ya desde los provenzales y cuyo canto se reputaba por hermoso. En España aparecen las mismas características en la estrofa 1226 del *Libro de buen amor*, p.ej., puesto en la misma línea que los gayos (es decir arrendajos), ruiseñores y calandrias, aves cantoras que, dice Juan Ruiz, "van a rescebir cantando al Amor". En comparación con tales pájaros, desentona fuertemente el cisne que no hace más que chillar y con el que Melíbea se identifica simbólicamente, humillándose al hablar así de sí misma y dar expresión extremada a una inversión radical del acostumbrado amor cortesano, inversión irónica

⁴ MENÉNDEZ Y PELAYO, *ibid.*: "El Melibeo de las églogas virgilianas pasó a nuestra tragicoedia cambiando el sexo".

y relacionada con la intención didáctica de una obra "compuesta en reprehensión de los locos enamorados", como se indica en la bien conocida declaración puesta al principio de la obra.

Cabe añadir que el epíteto "ronca" parece connotar también otro matiz de realismo que el de diferenciar el chillido nada armonioso del cisne, del canto musical de las aves líricas del amor. En efecto, la última estrofa cantada por Melibea antes de la entrada de Calisto:

La media noche es pasada
y no viene.
Sabedme si hay otra amada
que lo detiene,

expresa claramente la (muy tradicional, por cierto), queja por una ausencia que se prolonga hasta el punto de causar inquietud y celos. Al calificar su voz de "ronca", es probable que Melibea aluda al cansancio de su voz, enronquecida después de tan largo canto e imposibilitada de seguir cantando, como desearía Calisto. De todos modos, este otro amago de realismo se combina con el primero e implica también el menosprecio por Melibea de su propia voz.

Voy a pasar ahora a otro aspecto de mi tema. Ya que la *Celestina* apareció en años teñidos por los albores del Renacimiento, la identificación simbólica de Melibea con el cisne puede percibirse como un guiño dirigido al lector (u oyente, claro está) con vistas a aludir a una reminiscencia clásica que se compagina sutilmente con la situación de la heroína que va a morir dentro de poco. Voy a argumentar en pro de tal lectura a la luz del texto mismo del Auto XIX y del Auto inmediatamente siguiente en el que muere la amante.

Tengamos en cuenta que, cuando habla en su voz de cisne, Melibea en efecto está casi a punto de morir, cierto que sin saberlo ella y tampoco por el momento el lector (u oyente); pero éste se dará cuenta muy pronto. E incluso lo sabe ya perfectamente si está repitiendo la lectura o escucha.

Creo que todos tenemos la experiencia de lo que puede revelar una segunda lectura y pasaba inadvertido en la primera. También en películas de cine hay a veces detalles que no obtienen su alcance en la primera proyección presenciada.

Ahora bien, en la tradición griega es conocido el tema mítico

del cisne que se supone cantar mejor que nunca al acercarse la hora de la muerte. En el diálogo platónico de *Fedón*, cuyo eje es el tema de la inmortalidad, se evoca expresamente este supuesto, o digamos mítico, canto (que en realidad no es un canto, como he dicho) del cisne y se le da a este "canto" el sentido de una presencia profética de la vida alegre después de la muerte. En la columna 85 de la edición de Platón que aún hoy conserva prestigio, la del renacentista francés y buen helenista Henri Estienne, leemos: "Los cisnes, al percibir que está cerca la hora de morir, en vez de cantar como antes, se ponen en este momento a cantar más y con más fuerza, debido a la alegría de irse al encuentro de su dios". Este dios es Apolo (también llamado Febo), dios de la Luz y por lo tanto del sol y asimilado con éste.

Analógicamente, el canto de Melíbea expresa su deseo de encontrarse con quien es el sol de su vida, es decir Calisto. No carece de sentido, creo yo, que la loca sierva de amor que ha venido ella a ser, al dirigirse a su amante que interrumpe el canto con que entretiene su espera, lo compare a él con el sol en las palabras que preceden inmediatamente a la identificación hecha por ella misma de su voz con la del cisne. Escuchemos el texto: "¿Dónde estabas, luciente sol? ¿Dónde me tenías tu claridad escondida? ¿Había rato que escuchabas? ¿Por qué me dejabas echar palabras sin seso al aire con mi ronca voz de cisne?" (p. 222). Y poco después, al pedirle Calisto que siga cantando, contesta que no puede cantar más porque la sola espera, el solo deseo, del encuentro con él, y no otra cosa, animaba a su canto: "¿Como cantaré, que tu deseo era el que regía mi son y hacía sonar mi canto? Pues, conseguida tu venida, desaparecióse el deseo, destemplóse el tono de mi voz" (p. 222).

En este momento es verdad que no ha llegado todavía para ella la hora de la muerte, pero sabemos que hay que esperar muy poco. En el Auto siguiente, el XX, después de disponer astutamente las condiciones de su muerte voluntaria (también es voluntaria en el fondo la muerte del cisne de Platón, ya que su canto ratifica gozosamente su morir), Melíbea expresa su gozo de morir porque es la manera de reanudar para siempre el encanto del encuentro trágicamente interrumpido con el "sol" de su vida. Monologando dice: "Algún alivio siento en ver que tan presto seremos juntos yo y aquel mi querido y amado Calisto... en breve tiempo podré visitar en este día al que me visitó la pasada noche" (p. 228). Y después, dirigiéndose a

su padre desde lo alto de la torre, grita: "Llegada es mi acompañada hora y tu tiempo de soledad... Si me escuchas, oirás la causa desesperada de mi forzada y alegre partida" (p. 229). Subrayemos esta calificación de "alegre": alegre también es, según Platón, la partida del cisne que muere y canta de gozo.

De todo lo cual resulta que el canto de Melibea, llamado por ella misma canto "de cisne", es un canto que se asemeja bajo doble aspecto al del cisne platónico: no sólo este canto precede de cerca a su muerte, sino que también el encuentro esperado, objeto y causa de su canto alegre, no acaba de realizarse hasta que se realice, a su parecer al menos, después de su muerte y como fruto de ella, en la otra vida en la compañía inmortal (así es como lo ve su loca ilusión) del "luciente sol" de su vida.

Salta a la vista por lo demás, pero lo hago constar con toda claridad, que mi lectura de las palabras hasta ahora nunca explicadas, "con mi ronca voz de cisne" atribuye el autor un juego polisémico. Por una parte, la voz de cisne se contrapone como menos hermosa ("ronca") a la de las aves cantoras ("papagayos" y "ruiseñores"); con mucho realismo, tan típico de su escritura, alude Rojas en labios de Melibea a lo feo del chillido del cisne y probablemente alude también con no menos realismo al cansancio de su voz después de tanto cantar. Por otra parte, alude a la vez, como con un guiño dirigido al público culto de entonces y de hoy, a la relación simbólica establecida por Platón entre el supuesto canto del cisne moribundo y la alegría de encontrar al "sol" (Apolo) después de una muerte que por ello se convierte en gozosa. Tal polisemia no puede extrañarnos en principio, ya que el procedimiento polisémico es uno de los recursos más notables de la lengua literaria como tal.

Al terminar esta exposición, tengo que hacer frente a una pregunta que se impone: ¿cómo pudo Fernando de Rojas conocer el lugar de *Fedón* platónico en el que se funda mi interpretación concerniente a la relación entre el canto del cisne aludido por Melibea y la próxima muerte de ella?

No existía en tiempos de Rojas traducción alguna al castellano de este diálogo de Platón, aparte de la que realizó Pero Díaz de Toledo para el marqués de Santillana. El único manuscrito, procedente de la biblioteca del marqués, está hoy en Santander en la colección Menéndez y Pelayo. Ya que esta traducción no fue dada a la imprenta, no se

puede imaginar que haya llegado a manos de Rojas.

En latín, sí, existía una traslación impresa de toda la obra de Platón, la que Marsilio Ficino había editado en Italia en 1483-84. Aunque se pueda admitir que este incunable haya llegado a España con anterioridad a la redacción de Rojas⁵, es de todos modos poco probable, creo yo, que haya interesado a un estudiante de leyes.

Cuadra mucho mejor con las posibilidades históricas la hipótesis de que Rojas haya encontrado el tema del mítico canto del cisne moribundo en alguno de los *florilegia*, o sea colecciones de citas de varios autores, que circulaban en la época⁶. De mucho interés es la circunstancia de que Cicerón había recogido expresamente, y de modo sustancialmente muy fiel, el comentario platónico sobre el cisne que canta su propia muerte en las *Tusculanae Disputationes*, obra que gozó de mucho prestigio y de amplia difusión a lo largo del medioevo europeo⁷. Es fácil pues que se haya encontrado en un *florilegium* la cita siguiente: "Sócrates enseña que los buenos y sabios han de imitar los cisnes consagrados a Apolo y por esto dotados del don de adivinación gracias al cual, previendo ya lo bueno que encierra la muerte (*providentes quid in morte boni sit*), mueren con canto y voluptuosidad (*cum cantu*

⁵ La profesora Dorothy S. Severin me informa que es muy plausible la existencia en Salamanca, a finales del S. XV, de la traducción de Ficino.

⁶ En La Introducción al cap. 12 del t. I de Francisco RICO (ed.), *Historia y crítica de la literatura española* (Madrid, Crítica, 1980), p. 493, escribe el especialista responsable del volumen (y excelente conocedor de la "Celestina") Alan Deyermond: "Muchas de las fuentes enumeradas por Castro Guisasaola es improbable que fueran utilizadas directamente por los autores de la *Celestina*, y en la actualidad los especialistas conceden mayor importancia al uso de *florilegia* o colecciones de extractos de diferentes autores".

⁷ En *Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics* (ed. por L. D. REYNOLDS, Oxford, Clarendon Press, 1983) escribe R. H. Rouse, especialista en la tradición manuscrita de las *Tusculanas*: "The transmission of the *Tusculans* takes place largely in Carolingian Gaul" (p.132) y la abundancia de manuscritos en los siglos XI y XII le hace concluir: "... by wích time the *Tusculan Disputations* were well established and assured of survival" (p.135). Llamativa en efecto es la presencia de las *Tusculanas* en el repertorio monumental de B. MUNK OLSEN, *L'étude des auteurs classiques latins aux XIe et XIIe siècles* (Paris, C.N.R.S., 3 t. en 4 vol., 1982).

et voluptate)⁸. Nótese que no se dice formalmente en este texto que el último canto del cisne sea más hermoso que los anteriores. Tampoco lo dice el trozo correspondiente del *Fedón*, sino solamente que este grito final es más fuerte que nunca antes. Al hablar Cicerón no de la fuerza sino de la voluptuosidad de este canto, es posible que haya originado la tradición ulterior que califica de dulce y hermoso el canto del cisne moribundo "dulce" y "hermoso" se derivan más bien de "voluptuoso" que no de fuerte⁹.

Permítaseme proponer que se añada un cauto complemento al erudito libro de Florentino Castro Guisasola sobre las fuentes literarias de *La Celestina*. Podía sonar así: La "voz de cisne" de Melibea poco antes de su muerte, en cuanto sirve como anuncio de la misma, es un detalle simbólico procedente del *Fedón* platónico, por medio, probablemente, de un trozo de las *Tusculanae Disputationes* (I,73) recogido en

⁸ Es mía la traducción del latín. Véase el original en la p. 306 del volumen I de las *Tusculanae Disputationes* en la colección Teubner, Lipsiae (Leipzig), 1889.

⁹ Véase, p.ej., Góngora, *Ila. Soledad*, v.257-8: "dulce aquél su muerte anuncia". Pero es muy antigua la "tradición ulterior" a la que aludo. Da prueba de ello uno de los *epigrammata* del poeta Marcial (lib. 13, epigr. 77; en la col. Teubner, Leipzig, 1976, p. 315):

Dulcia defecta modulatur carmina lingua
cantator cygnus funeris ipse sui.

(Cantador de su propia muerte, el cisne con su lengua desfalleciente produce dulces cantos).

Resulta imposible hacer derivar únicamente de Platón traducido por Cicerón en las *Tusculanas* toda la tradición del canto hermoso del cisne a la hora de morir. Basta ver cómo, sin aludir a Platón ni a Cicerón, en los *Adagia* (I,2,55) Erasmo comenta la expresión "Cygnea Cantio". "Refertur, dice, inter Graecanica proverbium" y se usa para elogiar una obra más hermosa que las anteriores y en la que culmina la carrera del autor a poco tiempo de su muerte (véase el texto latino y la traducción alemana por Theresia PAYR en *Erasmus von Rotterdam*, Bd. VII, Darmstadt, 1972, p. 376-379). La importancia específica de la interpretación del mismo *Fedón* y de la manera como fue recogida por Cicerón reside en la puesta en relación del cisne con Apolo, dios de la Luz, y en la consiguiente presentación de su canto final como expresión de la esperanza gozosa de estar con él para siempre. De estos dos elementos hay huellas concretas en el texto de *La Celestina*.

algún *florilegium*, sin que se pueda precisar más¹⁰.

¹⁰ En la p. 34 de sus *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"* (Madrid, C.S.I.C., 1924) el propio Guisasola, después de afirmar que Rojas "hubo de manejar una de las complicaciones de sentencias a que tan dado fue el siglo XV y en general la última Edad Media, añade "pero cuál fuese o si fue más de una no he podido aún comprobarlo". Todavía estamos en la misma situación, claro está...

NOTAS

APUNTES PARA LA EDICION DEL TRATADO CONTRA LAS HADAS ATRIBUIDO A ALFONSO DE VALLADOLID (ABNER DE BURGOS)

1. El breve tratado contra el fatalismo que W. Mettmann titula *Contra las hadas* [en "La littérature didactique en prose", *La littérature dans la Péninsule Ibérique aux XIVe. et XVe. siècles*, t.2, Fasc.7 del GRLM, IX (Heidelberg, 1983), p. 52, n°6629] y el *BOOST* (1984³, p. 23, n° 308), *Creencias de los no sabios*, se conserva en dos manuscritos escurialenses: el *h.III.3*, fs. 197r-205r, y el *P.III.21*, fs. 35r-38r, en copia incompleta [descritos en J. Zarco Cuevas, *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial*, I, pp. 212-14(h) y II, pp. 339-40(P)].

En el *explicit*-índice del primer códice, acabado de copiar en 1392 [Cf. f. 9r del *Libro declarante* (o *de las tres creencias*, del que se habla *infra*): "passa de mil et. CCC. et. LXXX. aynnos que nunca oviestes (...) propheta de Dios", y también: "passa de mil et. CCCos. et. LXXX. aynnos et más que jazedes en este. III° captiverio". La copia de la obra conservada en la BNMadrid, Ms. 9302, da solamente la cifra de mil trescientos años], la obra aparece como "Libro en cómo dizen que non ay fadas nin ventura nin ora mala" (f. 214v), y el propio texto se encabeza como "Capítulo (...) por razón de que dizen algunos non sabios que ay fadas et ventura et oras menguadas et signos et planetas en que nascen" (f. 197r). El manuscrito *P.III.21*, fechable en el último cuarto de siglo XIV y con rasgos dialectales aragoneses, lo abre señalando que "este libro es sacado de la Sancta Ley para defazer los agüeros" (f. 35r). Los títulos modernos que se le asignan resultan, pues, excesivamente convencionales; convendría volver a los antiguos, siendo quizás el índice de *h.III.3* el de mayor efectividad expresiva. Aquí designaré la obra como *Fadas*.

2. Las discusiones sobre la atribución de la obra vienen de antiguo. Nicolás Antonio [*Bibliotheca Hispana Vetus*, II, p. 99, nos. 270(2°) y 271] y, en su estela, Amador de los Ríos [*Historia crítica de la literatura española* (1863), IV, p. 78], la creyeron de San Pedro Pascual, el mercedario obispo de Jaén martirizado en 1300 en Granada, sobre cuya existencia, por otra parte, empiezan a adelantarse en nuestros días serias dudas [Cf. J. RIERA I SANS, "La doble falsificació de la portadella d'un incunable (Haim 12433)", *Revista de Llibreria Antiquària*, 10 (1985), 5-17, esp. 5-8. (convendría hablar, en el futuro, del Pseudo-san Pedro Pascual)]. R. Menéndez Pidal (*BH*, 4 [1902], 300-302), seguido por Fritz (Yitzhak) Baer ["Abner von Burgos", *Korrespondenzblatt des Vereins zur Gründung und Erhaltung einer Akademie für die Wissenschaft des Judentums*, 10 (1929), 25], rechazó tal atribución, basada en el criterio simplista de la contigüidad en *h* entre *Fadas* y la Glosa del 'Pater Noster' de San Pedro Pascual, y defendió la autoría de Alfonso de Valladolid (el ex-rabino y converso Abner de Burgos, figura clave de la literatura antijudía castellana en el segundo cuarto de siglo XIV), basándose en las coincidencias del texto con el *Libro de las tres creencias* de éste (en adelante, *LTC*). Sin embargo, tampoco las razones de Menéndez Pidal parecen sólidas: la repetición en *Fadas* de uno de los Fragmentos del *Catón* en cuaderna vía que abren el *LTC* no prueba nada, ya que se produce en obras copiadas sucesivamente en un mismo manuscrito, el *P*, y no en *h* (donde las obras no están contiguas); podría tratarse de una interpolación del copista de *P*. Además, la afinidad estilística, que sí existe, no permite tampoco afirmar nada, ya que la autoría del propio *LTC* es también objeto de reciente discusión.

Armengol Valenzuela incluye la obra en su edición de las *Obras de San Pedro Pascual* [impresa en 4 vols. (Roma: Impr. Salustiana, 1906-1908); para lo que sigue, cf. esp. III, "Prolegómenos", pp. XXVI-XXXII], donde reúne todas las atribuidas al presunto mártir. Para él, *Fadas* sería la pareja antijudía del *Tratado del libre albedrío contra los fatalistas mahometanos* [Lo edita a continuación de *Fadas* en III, pp. 54-91], de acuerdo con la tendencia geminadora de la apologética del autor, y ambas obras compartirían además un marcado tono oratorio. Lo cierto es que esta

semejanza de tono, evidente, aunque algo atenuada, en *Fadas* por las expresiones dirigidas a un auditorio virtual y por inclusión de *exempla* [Cf. por ejemplo, h, fs. 199r, 201v, 203r], supone solamente que los dos textos pertenecen a un mismo ámbito pragmático: la literatura de controversia de aplicación práctica inmediata a los distintos campos (religioso, filosófico, etc.) de la polémica intelectual, género que sería hijo de las grandes *summae* eruditas, más profundas y de mucha mayor riqueza y variedad de argumentos (en el campo de la polémica doctrinal el propio Alfonso de Valladolid es autor de la que se puede considerar como la obra maestra del género en romance: el *Mostrador de justicia* (ca. 1325-1330), conservado, inédito, en el manuscrito *Espagnol 43* de la BNParís).

Existen, además, diferencias entre ambos textos en la forma de utilizar sus fuentes; así *Fadas*, frente al tratado antimahometano de San Pedro Pascual, incluye alguna cita bíblica trilingüe, en hebreo (transcrito en caracteres latinos), latín y castellano, y no recoge relatos procedentes de la literatura hagiográfica. En ambos rasgos coinciden *Fadas* y el LTC, que también comparte con nuestra obra este problema de atribución (cf. R. MENÉNDEZ PIDAL, art.cit.).

3. La atribución de *Fadas* al converso Alfonso de Valladolid encuentra nuevos obstáculos si cotejamos las obras con otras del autor reconocidas sin duda como suyas y, muy especialmente, con el *Libro del zelo de Dios* u *Ofrenda de zelos* (en adelante, *Zelo*), donde se trata también acerca del determinismo (aparte del *Libro de las batallas de Dios* (ca. 1320-21), del que solo se conservan pasajes transcritos en latín en obras de polémica antijudía del siglo XV, conservamos hoy el *Mostrador de justicia*, parte de **Concordia de las Leyes* (en el mismo ms.; ca. 1336), y cinco obras que forman el Ms. *Latinus 6423* de la Biblioteca Vaticana: *Libro del Zelo de Dios* (1330-36), **Respuestas al blasfemo* (ca. 1340) y tres epístolas). Ya el estilo, que hermana *Fadas* con el LTC, contrasta con el de *Zelo*: hay un abismo conceptual entre la didáctica claridad expositiva de nuestra obra y la complejidad de los modos rabínicos de organización lógica y de cita que rigen el desarrollo del discurso de este. Además, el castellano de *Zelo*

muestra la fuerte literalidad de las obras medievales traducidas del hebreo al romance: fue, en efecto, hebrea su primera redacción (doble redacción que supone un doble destinatario implícito y que parece haber sido habitual en Alfonso de Valladolid tras su conversión. Por otra parte, en ningún caso, aun tratándose de textos de fuerte tono polémico, se recurre a la cita de fuentes hebreas en versión multilingüe).

De este modo, si queremos mantener la autoría de Abner-Alfonso, no hay más remedio que suponer una diversificación funcional del estilo del autor, que compondría así, junto a sus obras más técnicas, dirigidas a especialistas conocedores de la literatura rabinica (conversos, hebraístas mendicantes, adversarios judíos), tratados más breves, como *Fadas* o el *LTC*, directamente redactados en romance y apoyados en fuentes más comunes (no recurren, p. ej., al Talmud ni al Midrásh, ni a filósofos o historiadores hebreos, fuente habitual en *Zelo*, *Mostrador* y demás obras cit. *supra*), que pudieran ser de utilidad a auditorios y usuarios con inferior nivel de formación doctrinal. En definitiva, lo único seguro es que, en cuanto al problema de la autoría, el destino de *Fadas* y el *LTC* parece ligado, si bien la individualidad estilística de textos de este tipo no se halla suficientemente marcada como para poder excluir siquiera la posibilidad de que ambos pertenezcan, a su vez, a autores distintos.

4. De la confrontación entre *Fadas* y *Zelo* surge un segundo problema: mientras que el primero es un tratado convencionalmente antideterminista, el segundo defiende la "predestinación", entendida como determinismo astrológico. De nuevo, la única solución del dilema radica en postular públicos distintos para ambas obras; de hecho, *Zelo* es uno de los textos fundamentales de la polémica sobre la omnisciencia divina y el libre albedrío (conectada con la cuestión del valor de disciplinas como la astrología) que anima el pensamiento judío del siglo XIV [Cf. G. VAJDA, "Quelques aspects de la philosophie juive au XIVe. siècle", *Estudios Lulianos*, 8 (1964), 41-54; C. Sirat, *La philosophie juive au Moyen Age*, Paris, CNRS, 1983, pp. 309 y ss., y "Deux philosophes juifs répondent à Abner de Burgos à propos du libre arbitre humain et de l'omniscience divine",

en *Mélanges offerts à André Neher*, Paris, 1975, pp. 87-94]. *Fadas*, por su parte, parece dirigirse fundamentalmente a cristianos que busquen instrucción básica en las verdades de su religión (opinión compartida por Y. BAER ["Abner of Burgos' *Minhat Kena'ot* and its Influence on Hasday Crescas" (en hebreo), *Tarbiz*, 11 (1939-40), 204, n. 17], para quien *Fadas* sería una obra "para consumo externo, no para aprender de él (Abner)". El fatalismo defendido en *Zelo*, sin embargo, es selectivo y, para la época, de base científica: el autor rechaza las formas tradicionales de adivinación (fol. 32vb) y solo reconoce un valor predictivo a la práctica astrológica).

5. Nuevos interrogantes, que afectan a la identidad misma del texto de *Fadas*, se abren si se examina con cuidado la organización de su contenido. Una primera parte del tratado (la común a *h* y *P*) hace una defensa ortodoxa del libre albedrío en contra de los "no sabios" que defienden y propagan la creencia en el influjo planetario, horas fastas y nefastas, poder de las hadas y demás fundamentos del determinismo. Mientras el ms. *P* se cierra con un *explicit* (lo que demuestra que su modelo se hallaba ya mutilado), el ms. *h* sigue, a partir del f. 201v, mostrando la importancia de "las costumbres buenas / (f. 202r) o malas que el omne aprende demiente que es pequeño *et* ninno" para el destino de cada uno; y señala los peligros que entraña, para la moral y la fe, el prestar oídos a los voceros del fatalismo, discutiendo diversos *casos* posibles, narrados a veces con la frescura dramática de los mejores *exempla* sermonísticos [D. LOMAX, "Algunos escritores religiosos, 1295-1350", *JHP*, 2 (1978), 87-88, aprovechó alguno de ellos para llamar la atención sobre Alfonso de Valladolid, sin sospechar los problemas de autoría de la obra].

El copista rompe aquí (f. 204v), de repente, el hilo de su discurso, incluyendo, sin ningún tipo de fórmula introductoria, una cita de *Sal.* 95(94), 10 transcrita según el sistema trilingüe empleado en el *LTC*. La cita corresponde a un *locus* bíblico habitual en la literatura cristiana de polémica antijudía y marca de un modo brusco un cambio radical de orientación del texto de *Fadas*, cuya nueva tónica se mantiene hasta el final de la obra en el folio siguiente. Se arremete ahora contra los judíos y a

ellos se aplica la doctrina general anti-determinista desarrollada en el resto del libro -donde usualmente se habla de "no sabios" o "sabios falsos", sin precisar nunca tal designación con referencias étnicas específicas-, pues "los más d'ellos son sorteros *et* sorteras *et* engannosos de todo mal" (f. 205r), y los cristianos poco preparados pueden ser víctimas de sus falsas creencias -el único punto de contacto entre el tema de la obra y las costumbres de los judíos se refiere a la creencia en las "fadas que fadan a los omnes o a las mugeres quando nasçen" (*h*, f. 197r), reflejada en la invocación festiva de las hadas que se celebraba entre los judíos a la semana del nacimiento del niño; cf. H. BEINART, *Records of the Trials of the Spanish Inquisition in Ciudad Real*, Jerusalén, The Israel Academy of Science and Humanities, 1981, I, p. 458.

Este inesperado giro del contenido del texto parece el resultado de una intervención que buscaba convertir el tratado original en un escrito antijudío. El corte de *Fadas* y su posterior e interesada adaptación podrían, incluso, ser obra del copista de *h*, ya que, según el *explicit*-índice del manuscrito, este "fue ordenado (...) contra los judíos, que es gente muy dura, et para contra todos los turcos, que son todos en crencia de muy grand tenebregura" (f. 214r) y acabó de copiarse "miércoles veynte días del mes de março del ann de Nuestr Salvador Jhesu Christo mill *et* trezientos *et* noventa *et* dos annos" (*loc. cit.*). El injerto no pudo hacerse más a tiempo, aún caliente el rescoldo del gran estallido antijudío del verano de 1391.

6. La manipulación de *Fadas* puede explicar también algún otro rasgo chocante de la obra. Así, mientras que es habitual que la cita de *auctoritates* se haga, tanto en *h* como en *P*, en latín y castellano, dos de tales citas siguen el modelo trilingüe ya mencionado, habitual en las obras de controversia religiosa. Acabo de referirme a una de ellas, la que abre la modificación del final del texto. La otra se encuentra, en cambio, al comienzo del tratado (*h*, f. 197v; *P* mantiene el sistema bilingüe latino-castellano) y corresponde a *Sal.* 119(118), 1-2. Curiosamente, ambas aprovechan citas que aparecen con anterioridad en el antijudío *LTC*

(*Sal.*119(118), 1-2 se cita en f. 112v de *h*; *Sal.* 95(94), 10, en el 119r); ambas podrían reflejar un mismo intento de conversión de un texto de adoctrinamiento cristiano en un arma más del desigual combate librado por la Iglesia contra las minorías étnico-religiosas de la Península a partir de la segunda mitad del siglo XIII. La edición moderna del tratado debería tener en cuenta y poner de relieve una manipulación tan significativa.

Carlos Sainz de la Maza
Universidad Complutense de Madrid

LAS CONCORDANCIAS DE *DEL SOBERANO BIEN* Y UNA APORTACION A LA BUSQUEDA DE CITAS Y FUENTES POR COMPUTADORA EN TEXTOS ESPAÑOLES MEDIEVALES

Ultimamente, varios especialistas (*Le médiéviste et l'ordinateur*, n°22) se ocuparon de la posibilidad de ubicar citas en textos medievales con ayuda de computadora, sean aquellas citas explícitas (más o menos modificadas según la fuente conocida por el autor o según su técnica de citar), o sean implícitas, no declaradas o simplemente alusiones a pasajes de otros textos. Dado que acabamos de dar forma final a las concordancias correspondientes al texto que fue objeto de una reciente edición crítica (el *Del soberano bien*, traducción de las *Sententiae* de Isidoro atribuible a Ayala), nos ha parecido oportuno exponer aquí algunas observaciones que estimamos pertinentes.

En las concordancias que hemos preparado asentamos los vocablos que ocurren, en todas sus variantes fonéticas y en sus flexiones verbales, separando además los giros y construcciones recurrentes y distinguiendo el valor o la acepción de vocablos formalmente iguales. En su introducción detallamos, además, el resultado de la consideración de ese material para un estudio lingüístico de la traducción al castellano en el medioevo (en fecha próxima serán publicadas la edición crítica y las concordancias).

En su mayoría los expositores de *Le médiéviste* se ocupan de textos escritos en latín y que, a la vez, son obras de creación o de composición personal. A lo largo de los artículos se destaca varias veces la utilidad que los *Thesauri* de obras de Gregorio Magno, Agustín y Bernardo, y los próximos a aparecer (de Jerónimo, de Anselmo, todos en la colección "Corpus Christianorum") ofrecen por sus características para la localización de las fuentes de otras obras, cuyos autores recurren a escritos precedentes. En la misma línea, pero dedicado a la obra historiográfica en español

de Alfonso X el Sabio, René Pellen realiza allí una exposición de sus avances en materia de técnica informática para la identificación de fuentes. También insisten los colaboradores de *Le médiéviste* en señalar la importancia de las concordancias para el hallazgo de citas y de fuentes, aunque se sugiere asimismo la conveniencia de realizar una edición crítica con el apoyo de una concordancia de trabajo (p.22), lo cual resulta en cierto modo asombroso, dado que supone la elaboración de la concordancia sobre un manuscrito elegido *a priori* y no sobre un texto críticamente 'definitivo'.

Todos los estudiosos que presentan sus observaciones sobre el problema de las citas concuerdan en la ventaja de la determinación y uso de palabras-anuncio, es decir, de indicadores que pueden llevar a la introducción de una cita, de una alusión, de una fuente escrita concreta o de una fuente oral vagamente señalada. Esas palabras-anuncio pueden ser ubicadas a lo largo del texto simplemente aplicando la función *search = recherche* = 'busca' de cualquier procesador de textos, a las raíces nominales o verbales supuestas previamente o descubiertas en la lectura de la obra como introductoras de citas. Nuestra experiencia -y esto se advierte de inmediato- nos indica que el procedimiento se facilita enormemente en textos cuyas grafías han sido regularizadas (por ej. en las variantes u/v, i/j/y, sç/ç, th/t, etc.) y en los que no se hacen cortes silábicos de palabras. En la reseña de una entrevista a F.Dolbeau que, en cierta manera, sintetiza las aportaciones de los diversos trabajos incluidos en ese número que comentamos de *Le médiéviste* (p.21), se destaca:

Il serait très utile de regrouper dans un fichier ou dans une petite banque de données l'ensemble des formules employées par un auteur, une école, une tradition, pour introduire les citations [...] On pourrait repérer dans un texte toutes les sections où interviennent des formules introductives de ce type et isoler ces passages en les recopiant dans un autre fichier, qui servirait de relais entre le texte et les citations. Cette réduction serait suivie d'un tri, puis de recherches visant à identifier les citations probables.

Ce dictionnaire des mots-annonces pourrait être élaboré à

partir d'un corpus bien choisi d'éditions critiques [...]

De même, un inventaire des citations reconnues chez X, dans telle oeuvre ou tel corpus, permettrait sans nul doute d'en découvrir de nouvelles ou d'en rechercher d'autres sur des bases solides. Ces inventaires, qui resteraient évolutifs dans leur version informatisée, pourraient faire l'objet de publications périodiques.

Teniendo en cuenta estas observaciones, nos hemos planteado qué aportación podría ofrecer nuestro texto isidoro-ayaliano. El caso es evidentemente distinto, pues *Del soberano bien* no es una obra de creación o de composición original sino una traducción. Su texto de partida, las *Sententiae* de Isidoro, exactamente por ser sentencias, reelabora muchas lecturas de su autor y por lo tanto alude a numerosas obras precedentes. Ursicino Domínguez del Val ("La utilización de los Padres por San Isidoro", *Isidoriana*, León, 1961, pp.211-221), Michele Pellegrino ("Le 'Confessioni' di S.Agostino nell'opera di S.Isidoro di Seviglia", *Isidoriana* cit., pp.223-270) y Francisco J.Lozano Sebastián ("Investigación sobre las fuentes de las 'Sentencias' de San Isidoro de Sevilla, libro II, cap.VII al XXVI", *Studium legionense* 15 [1974], pp.31-99), además de los diversos editores de las *Sententiae*, han hecho grandes avances en cuanto al señalar los textos que Isidoro tenía presentes para reelaborar sus conceptos, y nosotros mismos hemos indicado algún dato más ("Aportación acerca de ecos clásicos en las *Sententiae* de San Isidoro", *Nova tellus* [México] 7 [1989], pp.113-118). Pero más allá de tales 'alusiones', Isidoro incluye también citas textuales, bíblicas o de clásicos paganos, ya identificadas -aunque siempre puede hallarse algo no advertido-, y que han sido respetadas por el traductor castellano. De hecho, solo unas pocas veces la versión española transforma una alusión en cita; por ejemplo en el texto crítico de *Del soberano bien* (26:28) se lee "el angel Grabiél saluda a María; e lee que saludando Iohan al angel oyo d'el estas palabras", alusión a *Lucas* 1:28 e introducción a la cita de *Apocalipsis* 22:9, pero el copista de un manuscrito intercaló allí -y fuera de lugar- el texto "Aue graçia plena bendicha eres entre las mugeres", cita que no es auténtica del original romance sino,

como señalamos, añadido de la tradición; pero sí parece amplificación del traductor la frase de 150:14 "en el salmo que dize: 'Ffecha sea e tornada la su oraçion en pecado'" (Ps.108:7), que explicita la simple alusión del texto isidoriano; igualmente en 164:27 añade la frase "Sennor, moremos aqui" de Mt.17:4 o paralelos, frente a la mera alusión de Isidoro en III,16.4. De modo tal que poco hay para hacer en cuanto a la búsqueda de citas o de alusiones en el romanceamiento (en cuanto al problema de crítica textual que plantean las citas de Padres, son interesantes los trabajos de M.E.Boismard en *Revue biblique* [1950] pp.388-408 y [1951] pp.161-168).

Pero creemos que sí puede ser útil, para colaborar en la conformación de un diccionario de palabras-anuncio españolas, el cual pueda facilitar la tarea aplicada a textos castellanos de creación, y también para ayudar en tareas filológicas respecto de autores de la época o del mismo Ayala (piénsese en la búsqueda de fuentes y citas de las diversas crónicas medievales e incluso en las del Canciller), el ofrecer la lista de palabras-anuncio utilizadas en el romanceamiento a efectos de que otros investigadores las tengan en cuenta para las obras hispanas a considerar.

Esas palabras-anuncio pueden clasificarse en: verbos; nombres propios; adverbios y giros adverbiales; títulos; sustantivos referentes a la escritura o a la predicación, a oficios o a jerarquías. Debe tenerse presente que, como ocurre también en las obras latinas, estas palabras-anuncio pueden combinarse entre sí y, además, que un vocablo o frase anunciador puede introducir más de una cita o alusión (por ej. en 116:22 "Los casamientos son malos por aquello que dize el Apostol: 'El que con su muger es, sienpre piensa las cosas del mundo', enpero 'por la fornicacion cada vno tenga su muger'", o en 128:4 "e asi lo dize Amos el profeta: 'A vosotros solos conosco de todos los que sodes en las nasçiones de la tierra, e por ende visitare todas las vuestras maldades sobre todos'. 'E [a] aquel que Dios ama El se lo castiga, e asy como padre con el fijo asy toma plazer con el..."). Sin embargo, y para llamarnos a humildad, también hay citas que carecen totalmente de palabra anunciadora o se limitan a un simple nexos ilativo (= 'ca'): así ocurre en 32:18 (*Timoteo*), 54:3 (*I Corintios* "han avn a rreçebyr y tomar llena lybertad de los fijos de Dios 'quando

este cuerpo corronpedero se vistiere de yncorruptiõn"), 70:17 (*I Juan*), 79:26 (*Lucas*), 98:3 (Virgilio "el dolor çiego e escondido muy grande es e muy afincado, ca 'cria llaga callada en el pecho'n,"), 100:4 (*Mateo*), 117:12 (*I Timoteo*), 118:4 (Horacio), 135:23 (Ovidio), 187:7 (*Mateo*), 190:12 (*Juan*), 200:16 (*Colosenses*), 205:5 (*Sabiduría*), 219:17 (*Sabiduría*).

VERBOS:

- * *dezir* en sus formas dez-, diz-, deç-, diç-, dix-, dex-, dic-, dec-, dich-, dir-
- * *testiguar*
- * *leer*, generalmente aparece como "se lee", "leese", "leemos".
- * *escribir* en sus raíces escrib-, escreb-, escrit-, escript-, scri-, scre-
- * *seguir*, seg-, sig-
- * *llamar*
- * *afirmar*
- * *fablar*
- * *clamar*
- * *mandar*
- * *rogar*, rog-, ruego-
- * *oir*, oy-

NOMBRES PROPIOS: algunos coinciden con los títulos de libros bíblicos. Debe tenerse en cuenta que, a veces, las citas y, generalmente, las alusiones, se realizan utilizando como referencia el nombre de un personaje (en nuestra traducción, por ej., la alusión a *Lucas 1:28* se hace por la mención de Gabriel y María), de modo que, idealmente, habría que contar con una lista completa de personajes de una fuente o, al menos, tener en cuenta este hecho.

ABRAHAN (habraam, habran, abraam, abram); ACHAB (acab); ADAM (adan); AQUILON; ASIRIO (usado como propio); ASUR; BABILON (babilonia, babilonna); BALAM (balan, balaan, balaam); BALTASAR; BEEMOTH; CAIM; CAM (chan, can); CORINTIO; DAMASCO; DAVID (davit); EFESO; EFRAIM (efrain); EGIPTO (egito); ELY; EVA; EZECHIAS (ezechiac); GOMORRA; GRABIEL; IEZABEL (gezabel); IHERUSALEN

(iherusalin, iherusalim, jerusalem, jherusalem, jherusalen); IHESU CHRISTO (Christo Jhesus); ISAÇ; ISRAEL (irrael; irael); JACOB; JAFET (jafed); JEROBOAN (goroboan); JOSEP; JUAN (iohan); JUDAS; LAZARO; LEVIATAN; LIA (lea); LOTH; MARIA; MEDIA; MICHAEL (migael, miguel); MOISES (moisen, muisen, muises, muisses); NABUCODONOSOR (nabuc donosor); NOE; PABLO; PEDRO; PERGAMO; PERSIA; PUBLIO; RACHEL (rachiel); SALOMON (salamon, solomon); SANSON; SATHANAS (satanas, sathan); SAUL; SEDECHIAS (zedechias); SEM; SION; SODOMA; TIRO; ZACHARIAS (zacarias, sacarias).

TÍTULOS: Como se señala en *Le médiéviste*, es importante tener en cuenta los nombres que en latín se daban a los libros bíblicos en el medioevo (la lista la aporta Hugo de San Víctor en su *Didascalicon* IV 2-6, PL 176, 778-781), en nuestro caso porque el castellano puede adoptar tanto una forma patrimonial (*Sabiduria*) como un latinismo (*Psalm*).

Amos, Apocalisi (Apocalipsi), Actos (Fechos), Daniel, Euangelio, Eclesiastico (eclesiastice), Ezechiel, Genesi, Geremias (Jeremias), Ysayas, Job, Joel, Josue, Lucas, Osee, Psalmo (Salmo), Reyes, Sabiduria, Santiago (Sanctiagio), Samuel, Timoteo (Thimoteo, Timotheo).

SUSTANTIVOS:

angel; apostol; dicho; (e)scri(p)to; (e)scri(p)tura; (e)spiritu; ley; libros; logar (lugar); mandado; mandamiento; poeta; Padre; profeta (propheta); profecía (prophecia); salmista; se(n)tençia; Sennor; testamento (Nuevo, Viejo); testigo; testiguança; testimonio; voz.

ADVERBIOS Y GIROS:

asi como; asi como es aquello; de suso; e aur; en otro logar; eso mesmo; otra vez; otrosi; por el dicho de; por ende; por enxemplo de; por esto; por voz de; segun aquello que; segun el dicho de; segun testimonio de.

Pablo A. Cavallero
SECRET

DE LA CANCIÓN AL LIBRO: HACIA UNA POÉTICA DE LA ESCRITURA

From Song to Book^{*}, constituye una aportación fundamental a la hora de estudiar la evolución de la Poética en la literatura francesa a través de la lírica, la narrativa lírica, la codicología y la iconografía. Para ello, además de una sucesión cronológica de estudios literarios, críticos y codicológicos, el texto recoge una rica variedad de ilustraciones en blanco y negro que ejemplifican la tesis principal.

El problema central es explicar cómo se pasa de la lectura en voz alta, de la representación oral del texto, a la lectura interior, qué indicadores codicológicos (rúbricas e ilustraciones) marcan esta evolución y qué alteraciones impone en la propia concepción de la Literatura, en la Poética. La evolución implica, igualmente, la transición del actor al autor y de la canción al libro.

Para ello se ha dispuesto de un texto que consta de la introducción y, tras un apartado de gracia, tres partes, la primera compuesta por dos capítulos, las otras dos por cuatro, respectivamente, una conclusión, tres apéndices, la bibliografía citada y un índice de autores y temático.

La estructura dialéctica es simple: se presenta una serie de observaciones que conducen a una hipótesis, se desarrollan los datos que llevaron a ella, se discute su valor y se avanza un paso, que sirve como punto de partida a la introducción de nuevos datos, que serán la base de una nueva hipótesis. El lector no se ve distraído por sorpresas metodológicas, sino que asiste a la progresión conceptual, paralela a la evolución diacrónica.

Todo se dispone en torno a un eje: canción-libro, que se apoya en un texto fundamental, la *Chanson de la Rose*, a la que se vuelve reiteradamente y de donde se obtiene la base inicial, representada, como

^{*} Sylvia HUOT, *From Song to Book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*. Ithaca and London, Cornell University Press, 1987, un vol. in-4, XII-372 pp. 1+31 ilustraciones.

no puede ser menos en un libro para el que la ilustración es fundamental, en dos figuras antagónicas, Orfeo el *actor* y Pigmalión el *auctor*.

Los límites cronológicos se han puesto en los siglos XIII y XIV y los temáticos en la lírica cortesana y la poesía narrativa lírica, en la literatura francesa. Se ha examinado el mayor número posible de manuscritos, en cuya consulta directa están basadas las observaciones principales. El manuscrito medieval es una representación visual de un texto esencialmente oral. La ilustración tiene un carácter cinético, no estático, apreciación con la que hemos de estar de acuerdo, pues coincide con consideraciones nuestras ("ESTORIA como 'representación secuencial'", *Archivum*, XXVII-XXVIII, 1977-78, 523-528).

El planteamiento no pretende ser original en todos sus aspectos. La afinidad entre las prácticas de los escribas y las poéticas ha sido señalada reiteradamente. También se vuelve a menudo al problema del conocimiento de la lectura y la escritura entre los laicos; tampoco es la primera vez que se estudia el fenómeno de la recepción de la literatura medieval. Entre muchos aspectos originales y enfoques novedosos el texto ofrece también el de poner el acento en las ilustradores de los códices, más que en los autores o los copistas. Cuando sabemos o suponemos con fundamento que el autor intervino en la reparación de un códice de su obra, el valor de los resultados se incrementa.

La primera parte estudia la naturaleza del libro en los siglos XIII y XIV, se inicia con datos de la organización de los manuscritos: el lugar relativo que distintas obras ocupan en los códices y cómo se ordenan éstos, especialmente los muchos de naturaleza miscelánea.

En primer lugar se estudian ejemplos de manuscritos con unidad temática. Así, en el caso de Ms. BNParis fr. 24428, el primer texto, la *Image du monde*, en su prólogo, indica al lector que respete el orden de la disposición. Este texto proporciona también el tema básico, así como el modelo estructural de la antología. El texto que ocupa el lugar central de un códice puede ser también el núcleo de su organización, como el Ms. BNParis fr. 12786, con el resto de las obras a su alrededor.

La organización narrativa puede seguir un molde de continuidad temática, de Roma a Carlomagno y el rey Arturo, por ejemplo, con una visión de la continuidad configuradora de la Europa de su tiempo, o del paganismo a la cristiandad (BNParis fr. 1447). Puede llegarse así a tipos de clara unión entre la actividad del escriba y la composición

poética: el códice puede llegar a ser una historia larga, de la que cada obra es sólo una parte, o los textos pueden asociarse para que el que ya ha tenido éxito sirva de apoyo a otro. Cuando las rúbricas se convierten en guías que los escribas han preparado para el lector, no cabe duda de su directa participación en la preparación deliberada de la estructura.

Las rúbricas pueden ayudar a reconocer las distintas clases de textos incluidos en un códice. Las hay descriptivas, clasificadoras, admiten matices como la sorpresa o la ironía, influencias formales del texto. El escriba es consciente de la forma de tradición literaria: la estructura básica del texto puede cambiar si se la considera más cercana de la representación (oral) o de la lectura interior (recreación del lector). El papel del escriba como editor, comentarista y narrador se une, antes del siglo XIV, al hecho cierto de que la autoría no era un factor destacable en las antologías narrativas o didácticas. Incluso cuando se respeta la figura del autor (*auctoritas*) ello no implica el mismo respeto por la letra del texto, territorio de los escribas.

La supervisión de los monasterios es anterior y más común, en cualquier caso. El papel de poeta, copista, lector y actor va evolucionando y se complicará con aspectos peculiares de la lírica.

Ya tendremos ocasión de comentar cómo alguna referencia a la literatura española (inexistente para la autora) hubiera podido añadir matices en la discusión sobre la actitud de los autores ante la preparación de sus códices.

Los manuscritos líricos tienen, efectivamente, algunas características codicológicas que reflejan las que distinguen la lírica de otros géneros, por ejemplo la presencia de la figura del autor como ilustración frecuentísima. El formato de un texto lírico, que incluye notación musical, es muy distinto del de un texto narrativo. El orden por autor es diferente del temático, la estrofa como unidad de significado proporciona otra clave de disposición. También es más difícil que el copista de un texto lírico (sometido a medidas y rimas) se tome las libertades del copista de otros textos. Las rúbricas demuestran que la conciencia de autoría es aquí también más importante.

Aparece en estos códices una combinación de tradición oral y escrita para compilar los materiales, mientras que la riqueza de muchos cancioneros asegura se encargaron a copistas expertos y que se buscaba un efecto artístico profundo: no se trata de libros de menor

categoría. El tipo de propietario y el uso previsto condicionan también el tipo de códice.

El retrato del autor es muy frecuentemente la ilustración introductoria, apoyada por la rúbrica especificadora. Puede ocurrir, inicialmente, que la escritura de la canción no sea sino el registro visual de su interpretación, y habremos de recurrir al análisis de la presentación iconográfica para ir viendo cómo cambia la consideración del texto que se transcribe. En principio, hay una serie de valores estereotipados, como la necesidad de distinguir entre los poetas nobles, representados como caballeros con sus armas, y el resto; pero en la lírica el "clérigo" pasa a ocupar el papel de protagonista. La representación es la "mise en valeur" gráfica del autor y su clase.

La primera parte, por tanto, se dedica al estudio de la relación entre la actividad recopiladora de los colectores cancioneriles y la de los recopiladores de textos narrativos, estudiados inicialmente. Hay prácticas poéticas y prácticas de recopilación relacionadas, que se estudian. Los textos, considerados individualmente, deben confirmar o refutar este aserto. Copistas, iluminadores y poetas se entremezclan en el fenómeno de la recepción y transmisión de la obra literaria. Todo ello se ve en el marco de los manuscritos antológicos.

En la segunda parte se pasa a considerar los manuscritos líricos individuales en el siglo XIII. Se inicia con un capítulo de distinción entre tres conceptos fundamentales: *cantar*, *leer*, *escribir*, en el marco definidor y más influyente de la obra de Guillaume de Lorris y Jean de Meun y la tradición manuscrita del *Roman de la Rose*.

Los textos líricos y los narrativos se han transmitido, en general, en códices distintos; sin embargo, en el siglo XIII nos encontramos también con un tipo de discurso lírico-narrativo, entidad híbrida que supone un componente, el narrativo, escrito para ser leído en voz alta y otro, el lírico, destinado al canto y la música. La conciencia de este hecho es innegable y ya Guillaume de Lorris plantea el discurso lírico narrativo como una pregunta, un reto a los poetas posteriores.

Jean de Meun, en su continuación, es un lector-escritor, que se hace narrador-lírico. Recoge su herencia de poetas líricos, no de autores narrativos o históricos. Guillaume mira la *Rose* desde dentro de la obra, Jean es un observador externo, lo que le permite asumir el papel de narrador omnisciente y dar un final. Los abundantes manus-

critos de la *Rose* coinciden en ofrecer un programa de rúbricas que marca las divisiones narrativas e identifica a los hablantes de monólogos y diálogos. La primera persona, según su papel, es *l'acteur o l'amant*. En la primera mitad de la obra Guillaume se identifica como autor, poco a poco el Amante acaba convirtiéndose en un personaje distinto, a cuya sombra el Autor se difumina. No todos los manuscritos traen en su rúbrica los mismos tipos de distinción; pero muchos diferencian la primera de la segunda parte y, entre estos, también son muchos los que las separan por una miniatura en la que Jean de Meun aparece como escritor. El sistema de rúbricas sirve también para acentuar el formato dialogado del *roman*, colocándolo en una rica tradición.

El formato codicológico de la *Rose* sirve para aclarar aspectos internos de la obra: a una poética innovadora corresponde igualmente un formato innovador: rúbricas e ilustraciones acentúan detalles esenciales.

En lo que concierne a la primera, aparece la indicación *auteur*, pero muchos manuscritos ofrecen en su lugar *acteur*. Mientras que la distinción entre narrador y protagonista es clara, no ocurre igual en el caso de *acteur* y *auteur*. Si entendemos la *Rose* como un compendio, *acteur* sería el equivalente de 'compilador'. Jean de Meun, como Vincent de Beauvais en el *Speculum maius*, asegura al lector oyente que él no es más que el transmisor fiel de una tradición; pero no cabe descartar el valor de *auteur* como equivalente del poeta latino.

Aunque esta cambiante condición del poeta medieval no esté clara, sí lo está que la *Rose* no tiene la recepción de un texto poético, pensado para el recitado oral, la existencia de tan gran número de manuscritos confirma su carácter de *libro*. El Ms. BNParis fr. 569 establece una interesante diferencia iconográfica: Guillaume lee en alto, pero Jean escribe. La continuación de su colaboración a través de la palabra escrita. Jean usa también el mito de Pigmalión para establecer la primacía de la palabra escrita, que deja de ser un acto imitativo, para pasar a ser creativo. La dicotomía entre texto como representación y texto como creación artística queda planteada y se irá resolviendo a continuación.

Jean Renart, en su *Roman de la rose*, había presentado un discurso lírico que retiene su carácter oral en mayor grado que Guillaume de Lorris, cuya obra es respuesta a la anterior. La de Jean de Meun a

Guillaume redefine el discurso lírico-narrativo. El *Roman du castelaine de Couci* de Jakemes enfoca más al poeta que al representante y ve al texto lírico como registro de experiencia y hecho artístico amoroso. Su compilación refleja su conocimiento de la tradición lírica con dos facetas, la de conocedor de los cancioneros y la de un conjunto diverso de canciones, a veces asociadas con un autor.

Otro texto, el *Bestiaire d'amours* de Richard de Fournival, compuesto en el segundo cuarto de siglo XIII, refleja, en su tradición manuscrita, su doble condición: como bestiario en prosa es una obra didáctica, por su contenido lírico es una expresión amorosa. Por eso a veces se transmite junto con libros del primer tipo, a veces con obras del segundo, en distintos códices. En el prólogo expresa su carácter de documento escrito ilustrado, se compone de palabra y pintura, que se dirigen al oído y a la vista, respectivamente.

Para apreciar la naturaleza innovadora del *Bestiaire d'amours* es preciso examinar la tradición de bestiarios de la que deriva. La lirización de los Bestiarios pasa por su transformación a lo divino, que implica una nueva visión; en el *Bestiaire divin* de Guillaume le Clerc, los animales de este mundo son un texto visual que se puede descodificar para revelar su congruencia con el texto de la Palabra de Dios.

En el *Bestiaire d'amours* de Richard de Fournival la *auctoritas* no es la latina, culta, sino la lírica personal: el amor humano es la clave descodificadora. Las puertas de la memoria son la vista y el oído, por lo que se usan para instalarse en la memoria de la amada. En correspondencia, hay un texto visual de palabras y diagramas; las primeras se hacen orales en la lectura, los segundos permanecen como elemento visual. El *Bestiaire*, como la *Rose*, ofrece el modelo de escritura lírica y amor humano, frente a la escritura sagrada y el amor divino.

A su vez, por su parte, la continuación de un elemento nuclear nuevo, en este caso el bestiario, da lugar a la presencia del género epistolar. La discusión en prosa de la pasión amorosa es el contrapunto al discurso lírico, como éste supone una fijación gráfica, visual, de la canción. La prosa lírica del *Bestiaire* es un gozne entre la canción, la narración y el texto didáctico, de ahí su papel central en numerosas antologías.

El paso siguiente es, por supuesto, la versificación de la prosa lírica del *Bestiaire*, con lo que se inicia un movimiento de regreso a la canción en el que la influencia de la *Rose* no falta; ahora la escritura no

sustituye más a la canción. La escritura fija los referidos del discurso lírico y lo inscribe en un contexto específico.

Llegamos así a una neta caracterización de la escritura lírica como combinación del discurso narrativo en primera persona y el uso de inserciones líricas. La experiencia amorosa es el núcleo central de la recopilación. El *Roman de la poire* de Tibat (h. 1250) se convierte en una recopilación de historias de amantes que, en los códices, se acompaña de una iconografía que resulta la novedad de algunas interpretaciones, p. ej., la visión optimista de la relación entre Tristán e Iseut. La parte narrativa se marca por los pareados octosilábicos y, en la iluminación, por iniciales historiadas. En las iluminaciones, los gestos de los personajes acentúan el acto comunicativo. La composición del texto, con un libro como resultado final, imita el intercambio oral, la declamación y la canción.

La representación oral a la que el texto se destina es un tipo concreto: estrechamente ligada al texto escrito, al libro, que reproduce así una pura representación oral, por su carácter de recopilación interna emplea técnicas similares a las que se han estudiado en alguna antología. El lazo es temático, no narrativo, pero el principio es similar. La *Poire*, como presentación gráfica y pictórica, es respuesta a la *Rose*, al igual que otros textos estudiados. Por ello es relevante la consideración del carácter central de este *roman* en todo el ciclo lírico narrativo del siglo XIII al XIV. Las relaciones iconográficas que se pueden señalar con un Psalterio no significan que se trate de un psalterio de amor, es solo una influencia de carácter formal, de estructura del libro.

El proceso por el cual el texto escrito acaba independizándose de su consideración de transcripción de la representación oral es largo y no se produce regularmente durante el siglo XIII. La tendencia de una poética de la escritura y no de la representación es, no obstante, innegable.

El *Dit de la panthère d'amours*, por su parte, con su carácter de conjunto de bestiario en sí, debe leerse dentro de la tradición codicológica y de contenido así como poética, que estamos considerando. El discurso lírico y el narrativo se distinguen por la versificación y no por la oposición de representación frente a escritura.

A lo largo de esta segunda parte se nos expone y documenta la evolución a partir de una poética que considera la representación como central y el texto escrito como transducción de esa representación

hacia otra que tiene su centro en la escritura. Se resalta, por tanto, los valores de la composición poética y la recopilación. Esto coincide con una relación medida entre narrativa y lírica, en la que la segunda pasa a ocupar el papel nuclear, en vez de ser una mera representación añadida a un núcleo narrativo o didáctico. En cuanto a la disposición del texto en el libro y el formato de la página, hay indicaciones suficientes para confirmar este aserto. No obstante, junto a ejemplos claramente definitivos, hay aún manuscritos, incluso en el siglo XIV, que muestran una concepción que se ha ido superando. La tendencia que crece acaba creando una poética literaria, que se impone a la narrativa y la didáctica precedentes. El detonante y catalizador textual y codicológico es el *Roman de la Rose*.

En el paso del XIII al XIV se producen movimientos innovadores y sustanciales, a los que se dedica la tercera parte del estudio. Guillaume de Machaut y Jean Froissart, que se toman como paradigmas, especialmente el primero, son organizadores de sus propios códices. El primero parece incluso haber preparado el programa de iluminación. El género que permite un nuevo planteamiento ya no es la *chanson*, sino el *dit*, cuyo 'yo' es una voz que se proyecta en la escritura. El texto escrito es primario, aunque se pueda figurar la representación oral. La importancia de la personalidad del autor aparece ya en el siglo XIII, el número relativamente elevado de manuscritos de Rutebeuf depende de la personalidad de éste, no de su trabazón temática o genérica.

Cinco manuscritos del XIV preservan hoy los *dits* de Watriquet de Couvin, de la primera mitad del siglo. Las miniaturas y rúbricas no dejan lugar a dudas sobre su participación en la presentación de, al menos, algunos códices, como BNParis fr. 14968. El juglar de la representación oral cede su puesto al autor del texto escrito. El texto poético, además, aparece ya compuesto en una fecha específica. La rúbrica tiene un valor de identificación y defensa de la autoría, al igual que de especificación del público. El texto puede ser aún un texto leído y el mismo Watriquet aparece como representante y como autor, pero ese segundo carácter se acentúa por la relación con la literatura didáctica, innegable en la fuente de los *dits*.

La conjunción del *dit* y la *chanson* se aprecia mejor al considerar la obra de Machaut, cuyas antologías se caracterizan por su diversidad. Antes del XIV se asocia con dificultad toda la obra de un

poeta medieval en un manuscrito y si se hace se dan caracteres de excepcionalidad. Cuando éstos desaparecen parece posible deducir que nos encontramos ante una nueva dimensión. Con Froissart estamos ante un autor que se presenta como escritor, nunca como cantor o declamador, lo que no excluye la lectura segura de sus obras en voz alta. A fines del siglo XIV todavía continuaba la representación oral, la declamación.

El excelente grado de conservación de la obra de Machaut, con manuscritos del siglo XIV y del XV, así como su popularidad en su época, permite estudiarla con detenimiento en los capítulos 8 y 9. El poeta, innegablemente, estaba preocupado por cómo se copiaba y por la apariencia de los textos, así que intervino en la disposición de texto, rúbricas y miniaturas. El Ms. BNParis fr. 1586 es definido por el conjunto de sus miniaturas, cuyo papel es considerable. El libro es una oferta visual de un sistema poético integrado. El equilibrio que se consigue entre texto musicado y texto leído corresponde al que existe entre canción y libro. Al reafirmar el papel del autor sobre el actor, el libro deja de ser un escenario para la representación y pasa a serlo para la ejecución de la escritura y la recopilación.

El Ms. BNParis fr. 1584, veinte años posterior, ofrece la misma división de las piezas, más un prólogo, que insiste en el carácter total del libro y nos dice que el poeta es escritor que se ayuda del sentido, la retórica y la música. El amor es un ideal intelectual poético y abstracto, más que un comportamiento amoroso.

Para completar estas apreciaciones, tras el análisis detenido de los textos machautianos, es útil la revisión de Froissart, cuya obra poética es una imitación cercana de Machaut. La respuesta de Froissart a Machaut implica que, para el primero, el segundo es autor de una antología unificada y no de piezas aisladas: el libro poético es unitario. También puede decirse de Froissart que con él se cierra una línea ovidiana que pasa por los autores y continuadores del *Roman de la Rose* y Machaut; pero los amantes creados por Machaut y Froissart no desean un encuentro real con su dama, se trata sólo de la "presencia en ausencia".

Las figuras de Froissart nos permiten cruzar límites invisibles y situarnos en un mundo de ficción. Lejos queda el *Bestiaire*, donde el poeta y su dama aparecen representados e identificados. La *Prison amoureuse* tiene claros operadores y fuentes de su unidad. La segunda

son las tramas amorosas, la unidad lírica, la relación de trabajo de poeta y protector y el hecho de que un único "editor" haya ensamblado todo. El libro es el lazo entre el mundo de ficción y el lector. La existencia del libro es garante de un nivel de verdad.

Entramos ya en el dominio de las conclusiones: se han aducido ejemplos en los que un texto narrativo se usaba para proporcionar un contexto a la representación lírica. En este caso el libro se preparaba y se organizaba como un escenario para esa representación. En este primer paso hacia una poética de la escritura los libros son obras de arte unificadas. También se ha presentado el caso de libros que recogen una carrera poética; la canción como texto escrito y el corpus vernáculo como 'libro' son ahora más claros. Se llega así a la identificación del poeta en la lengua vernácula como escritor.

La investigación abre otras perspectivas, como la propuesta de una investigación paralela de la *chanson de geste*. Dado el desconocimiento que la autora tiene de la literatura española no se aduce, por desgracia, que toda la poética del Romancero español sería, verosímelmente, una prueba en su favor.

Hay una pretensión de extender las conclusiones a las literaturas provenzal e italiana, e incluso al medio alto alemán. Ello no puede tener, de momento, más valor que el de un simple, aunque ingenioso bosquejo, *ex abundantia cordis*.

Otra línea abierta de investigación es el estudio de cómo se expresan los propios poetas sobre sus recopilaciones. Aquí sí que cabe expresar mayor pesar por la ausencia de la literatura española, en la que tanto interés tiene este aspecto, cuyo valor polarizador ha sido destacado por críticos como Ramón Menéndez Pidal y Dámaso Alonso, para quien es una de las claves literarias.

Apéndices y bibliografías son adecuados al planteamiento general del libro que nos ha servido de base para este resumen y reflexión, obra indudablemente bien construida, honrada y provechosa, que se puede recomendar.

El paso de la canción al libro, como movimiento común a las literaturas europeas medievales, es innegable. La demostración codicológica es minuciosa y fundamental. La extrapolación sociológica que lleva la frase final "no puede ser simple coincidencia que la imprenta llegase en un momento en el que el mundo literario estaba tan perfectamente preparado para ello", no guarda relación con el

planteamiento general de esta obra. Podría permitirse a la sensación liberadora que todos sentimos al acabar un libro (y mucho más si es tan denso y trabajado como éste), si no fuera porque nos expone al peligro del etnocentrismo: la difusión de la imprenta no está vinculada a la lírica y al cambio de poética, sino a la aplicación de las relaciones con Oriente, de donde procede. La ampliación del mundo, para los europeos, que conduce a la época de las grandes colonizaciones, produce la necesidad de ampliar los usos de las lenguas vernáculas. La coincidencia de factores culturales es natural, pero las causas no son predominantemente literarias.

Francisco Marcos-Marín
Universidad Autónoma de Madrid

DOCUMENTOS

UNA VERSION DEL "ROMANCE DE DON BUESO" EN BUENOS AIRES (1991)

ROMANCE DE DON BUESO

UN TREINTA Y UNO DE MAYO

salí por la morería
y oí cantar una mora
al pie de una fuente fría.
-Qué haces ahí mora linda,
qué haces ahí mora bella,
deja beber mi caballo
desta fuente cristalina.
-No soy mora caballero,
que soy cristiana cautiva.
Me cautivaron los moros
en la guerra de Melilla.
-Si quieres venir a España,
conmigo te llevaría.
-Y estos pañuelos que llevo
dónde yo los dejaría.
Los de grana y los de oro
para mi madre serían,
y los que no valen nada
por la corriente se irían.
Al llegar a la montaña
la morita suspiró.
-Porqué suspiras mi vida,

porqué suspiras mi amor.
-Suspiro por qué suspiro,
porqué no he de suspirar,
aquí era dónde vivía
con padre, madre, hermano
y Don Bueso en compañía.
-Abridme las puertas madre,
ventanas y galerías.
Aquí os traigo el tesoro
que llorábais noche y día.

Versión moderna del Romance de Don Bueso en la que se hace referencia a la guerra de Melilla, comunicada por escrito por la Sra. Adela López Ferro, el 6 de mayo de 1991; cree haberla aprendido de su madre, leonesa, pero en la Coruña la cantaba al jugar en los jardines con otras niñas.

RESEÑAS

Muestras de los nuevos punzones y matrices para la letra de Imprenta ejecutados por orden de S.M. (Madrid, 1787). Madrid, El Crotalón, 1988. Tomo I: Presentación de V.I., Introducción de Jaime MOLL (ix + 22 pp.). Tomo II: Facsímile (74 pp.).

En una cuidada edición de sólo 500 ejemplares, con sobrecubierta y estuche en los que luce el logotipo "Commemoración Carlos III y la Ilustración", se imprimió el facsímile de las *Muestras de los nuevos punzones y matrices para la letra de imprenta ejecutados por orden de S.M. (Madrid, 1787)*, junto al primer estudio que se le dedica realizado por Jaime Moll.

No podía ser de otra manera, ya que el catálogo que nos ocupa es largamente merecedor de tal esfuerzo, porque en su momento elevó la tipografía española a la altura de la mejor tradición europea.

La relación existente entre la Imprenta y la Cultura es tan obvia que no necesita de nuestro comentario, pero algunos aspectos del trabajo editorial no siempre son lo suficientemente conocidos y valorados. Por eso nos interesa consignar que en la Presentación, firmada por V.I., se subraya que "[...] un muestrario tipográfico exhibe la sensibilidad estética y la preocupación cultural de una sociedad, es el elemento donde se asienta la memoria histórica de una identidad y el exponente básico de la concepción visual de su realidad" (pp. iii-iv).

Asimismo, V.I. destaca en la gran tarea cultural que desarrolla Carlos III el predominio de todo lo referente al impreso. Tal primacía se corresponde con su afición al arte gráfico, puesta en evidencia cuando aún era Infante de España al instalar una imprenta en palacio para conocer de cerca los secretos de esa profesión. Ya en el trono, coadyuva con diversas medidas proteccionistas al renacimiento del arte tipográfico y del libro en general. Tales, por ejemplo, la dispensa del servicio militar a los que

practicaban las Artes Gráficas, el descuento en el precio del plomo para los matriceros y fundidores de letras de imprenta, la prohibición de entrada en España de todo libro en idioma español no impreso en el Reino y, como corolario, la creación de la Real Compañía de Impresores y Libreros del Reino, en Madrid en el año 1763. Un año antes de su muerte se imprimen estas *Muestras...*, si no las primeras, sí las más valiosas, posiblemente en los talleres de Joaquín Ibarra, con diseños de Gerónimo Antonio Gil, dos grandes nombres en los anales de la imprenta española.

Jaime Moll, en la Introducción, al historiar el proceso de fabricación de tipos de imprenta, postula la prevalencia en España del uso de los diseños tipográficos extranjeros predominantes. En la segunda mitad del siglo XVII se comienzan a grabar punzones de letras para producir matrices propias, pero es en 1745 cuando, en Barcelona, se instala una fundición de tipos; ésta publica en 1777 una *Muestra de los caracteres que se hallan en la fábrica del convento de S. Joseph, Barcelona. Por el Ho. F. Pablo de la Madre de Dios, Religioso Carm. Des.*

También en Barcelona surge el célebre Paradell que, a partir de 1758, comienza la talla de punzones en distintos grados. Instalado en Madrid, con una pensión real, a su muerte se publican las *Muestras* de los tipos que grabó y, en 1795, aparecen las *Muestras* de los tipos que produce su yerno, el fundidor Pedro Isern.

A instancias del rey se comienza a instalar una imprenta real, que queda bajo la dirección de Juan de Santander, bibliotecario mayor de la Real Biblioteca, de gran actividad editorial. Se decide, entonces, por la talla de punzones propios para cuyo diseño se llama a Gerónimo Antonio Gil, académico de la Real Academia de Bellas Artes.

En 1774, Gil acompaña la reiteración de su pedido de pensión con una muestra de 36 clases de letra: redondas, cursivas, árabe, griego, hebreo y gótica (ésta no figura en la muestra de 1787).

En 1780 se edita el *Quijote* de la Real Academia Española, realizado por Joaquín Ibarra con las matrices del Obrador de la Real Biblioteca, que para esa época ya surtía a otros impresores.

Hacia 1781, la Imprenta de la Gaceta se convierte en Imprenta Real

y el Obrador de fundición de letra de la Real Biblioteca pasa a depender de aquélla. Se publican dos muestrarios, con incorporación de la obra de G. A. Gil, antes de la aparición de las *Muestras...* de 1787, que da a conocer por primera vez los diseños del Obrador. Allí aparecen los distintos tipos de letras en sus respectivos cuerpos, desde el más pequeño (plus ultra), pasando por la glosilla (7 puntos y 1/2) hasta el gran canon (42 puntos), en redonda y cursiva. Letras en griego, árabe y hebreo, titulares, viñetas, corchetes, signos matemáticos. Cada grado lleva la indicación de la cantidad de matrices, punzones y contrapunzones existentes.

El ornato gráfico del tomo dedicado al estudio y presentación reproduce la caja marcada por orlas que presenta el facsímile, verdadera "joya de la bibliografía española". Las delicadas viñetas no se repiten en sus presentaciones en Glosilla, Breviario, Entre dos, Lectura, Atanasia, Texto, Parangona, Misal y Peticano.

Gracias al minucioso trabajo de Jaime Moll podemos apreciar hoy el resultado de una actividad que exige, además de conocimientos técnicos y artísticos, un gran esfuerzo de producción que supone dibujar, grabar y fundir en distintos diseños y tamaños las letras y signos de cada alfabeto. Esa tarea que el prestigioso investigador viene realizando hace ya tiempo, saca a luz en esta edición el fino trabajo con que antiguos grabadores tallaron a mano, en relieve, el ojo de la letra que dio vida a tanta buena literatura. Por esa labor, España se emancipa en ese ramo y dispone, de ahí en más, de variados y elegantes caracteres propios.

María Rosa Petruccelli

Fernando Baños Vallejo, *La hagiografía como género literario en la Edad media. Tipología de doce Vidas individuales castellanas*, Oviedo, Departamento de filología española, 1989, 285 pp.

Jesús Menéndez Peláez, director de la tesis doctoral del Prof. Baños Vallejo, presenta este trabajo como el "primer resultado tangible" de su programa de jornadas sobre literatura didáctica de carácter religioso; en él se plantea un estudio interdisciplinario de literatura y teología, dada la importancia que esta última tenía en la Edad media, con el uso de una metodología combinada de la teoría de la recepción y de la tipología de Genicot.

Como se desprende del título, el primer objetivo del trabajo es fijar el concepto de hagiografía como género. Baños Vallejo revisa las paradojas de la clasificación teórica y de la descripción empírica, señala las limitaciones de diversas propuestas de caracterización (López Estrada, Lázaro Carreter, Pérez Priego, Salvador Miguel) y, tras enunciar dos principios de trabajo, expresa que su "concepto de género literario es sobre todo descriptivo, pues, superada toda consideración sustancialista, apriorística o normativa, apunta a una sistematización del *corpus*, recogiendo aspectos de la Poética, la catalogación histórica, la teología o cualquier otra disciplina, sin más imposiciones metodológicas que las derivadas de los propios textos" (p.26).

Pero conjuntamente con la determinación de género, "el objetivo del presente trabajo es caracterizar la hagiografía castellana medieval como manifestación histórica de un género literario", para lo cual necesita hacer "un repertorio bibliográfico dedicado específicamente a la hagiografía hispana medieval", "ensayo centrado especialmente en la hagiografía escrita en romance castellano", y que es no solo una necesidad metodológica sino también una aportación para "la solución del vacío existente en la materia" (pp.32-33).

Por ello, en el capítulo I, donde se ocupa de la "definición, origen y evolución de la hagiografía" (pp.27-58), afirma que "la definición de la

hagiografía no puede ser otra cosa que la constatación, a grandes rasgos, de su génesis y desarrollo" (p.27). La base general es el estudio de H.Delehaye, *Les légendes hagiographiques*, pero en la reseña de la evolución sigue también trabajos de Fábrega Grau, Philippart, Isaías Rodríguez, Moralejo, Fernández Conde y Menéndez Peláez. En ese desarrollo señala tres etapas: 1) siglos VIII-XI, de hagiografía mozárabe; 2) siglos XII-XIII, o de plenitud, aunque difieren en que en el s.XIII aparece la hagiografía castellana y hay un especial influjo del IV Concilio de Letrán; 3) siglos XIV-XV, cuando predominan las compilaciones en prosa. En todo este sector, Baños Vallejo se refiere al Índice que publica como apéndice. "El propósito es que este acercamiento al panorama bibliográfico de la hagiografía hispana medieval no se limite a una fría enumeración de notas, sino que esboce además su relación con la evolución general de la hagiografía, y la influencia de algunos datos de la historia política, eclesiástica o de las letras latinas y vernáculas. Todo ello se justifica por la necesidad de estudiar la hagiografía en su contexto, aunque se trate en este caso de un mero marco, pues la perspectiva desde la que se aborda este trabajo es la literaria" (p.40).

En el cap.II (pp.59-95) presenta la "delimitación del *corpus*", dado que "el análisis exhaustivo sería labor, y larga, para un equipo" (p.59). En principio selecciona las obras escritas en castellano, para elegir luego algunas "en razón de su mayor fama o difusión, su representatividad, su altura literaria o, simplemente, que sean asequibles o no, y que formen en total un conjunto abarcable". Toma entonces ocho textos del s.XIII, otros tantos del XIV y treinta y dos del XV, y después estudia algunos agrupándolos en 1) obras en verso, *Egipciaca*, Millán, *Domingo de Silos*, *Oria*, *Lorenzo*, *Ildefonso*; 2) obras en prosa, *Domingo de Guzmán*, *Egipciaca*, *Ildefonso* e *Isidoro* de Alfonso Martínez de Toledo, *Vitores de Cerezo* y *Juan de Sahagún*, incluido este texto como "exponente de actitudes renacentistas" (p.94) y precursor de la hagiografía historiográfica. Estas son las doce *Vidas* a las que alude el título del libro.

En el siguiente capítulo (pp.97-106) se busca "sentar las bases generales sobre el marco pragmático de la hagiografía, quizás externo a la

obra misma, pero estrechamente relacionado con ella por su autor y su público". Estudia aquí el culto a los santos y su influjo en la gestación de la hagiografía, que refleja imágenes formadas por el pueblo, por lo cual "los textos hagiográficos son también auténticos documentos sociológicos" (p.101). Asimismo expone el uso y difusión de la hagiografía medieval, que pasa de una utilización litúrgica a monástica y privada y que, desde el siglo XIII, entra especialmente en el material de los predicadores.

Con el fin de "conocer lo específico [...] del sistema analógico de la hagiografía", el cap.IV (pp.107-134) se centra en la comparación con otros géneros y "atiende a la dimensión sincrónica, excepto en la biografía, que está considerada diacrónicamente, pues se trata sobre todo de matizar la influencia de la biografía clásica en las Vidas de santos" (p.107). Los géneros tomados son la biografía, la épica, el cuento (prosa de ficción), el *exemplum* (texto didáctico) y la colección de milagros. Baños Vallejo realiza una comparación lo suficientemente profunda como para hallar rasgos diferenciadores más allá de los que la hagiografía comparte con cada una de esas formas literarias. En cuanto a las colecciones de milagros, que es el género más ligado, retoma a Montoya Martínez, que sigue a su vez a Ebel y a Jolles, y matiza la posición que atribuye a la hagiografía un personaje siempre santo, alegando el ejemplo de Egipcíaca, y la que niega en la hagiografía la lucha con el diablo, cuando ella aparece por ej. en Millán 111-122, aunque nunca se llega a una situación límite. Baños Vallejo determina mediante su análisis comparativo un "sistema específico de la hagiografía" (p.134), porque su particularidad surge no de los rasgos aislados sino de la combinación de ellos.

Toda esta labor 'introdutoria' culmina en el cap.V (pp.135-207), en el que el autor expone la "tipología en la hagiografía medieval castellana". Los "elementos más pertinentes" para la caracterización son la estructura interna, los personajes, el mundo evocado y la intención del autor. En cuanto a la estructura, ve hitos narrativos (1: deseo de santidad = planteo; 2: proceso de perfeccionamiento = desarrollo o nudo; 3: éxito, santidad probada = desenlace, con inclusión de a) prodigios *in vita*, b) muerte, c) prodigios *post mortem*); aplica tipos de encadenamiento de

secuencias complejas (continuidad, enclave y enlace). Baños Vallejo se opone a Ruffinato, quien niega a las dos *Egipcíaca* el carácter de escritos hagiográficos, y a Perry y Uría, quienes respecto de *Oria* inscriben el poema entre los *exempla* o solamente como literatura de visiones. El autor expone las razones por las que los cuenta entre los textos hagiográficos.

Clasifica a los personajes en humanos y sobrenaturales, a la vez en favorables y contrarios; señala la cantidad variable de ellos, los rasgos de los progenitores, la presencia latente de Dios y del diablo, y estudia particularmente la figura del santo (pp. 172-184). Sostiene Baños Vallejo que el mundo evocado por la hagiografía es la realidad mostrada a través de la relación clero-nobles, clero-pueblo, clérigos entre sí, el arraigo de lo legendario y aspectos diversos de la vida cotidiana. El enfoque es siempre una visión religiosa, a pesar de la diversidad de lugares y épocas, pues impera el código cristiano de valores, la divulgación del dogma y la moral y la subordinación del santo a Dios. Entre las intenciones de la hagiografía el autor distingue: 1) catequética ejemplar; 2) propaganda de instituciones eclesiásticas; 3) divulgación de dogmas; 4) defensa del poder de la Iglesia y del derecho eclesiástico; 5) lustre de ciertas personalidades de época. Y concluye sobre el tema: "Todos los fines aludidos no menoscaban en absoluto los propósitos didáctico-religiosos, luego debe terminar de una vez por todas la polémica entre catequesis y propaganda" (p.207).

Tras una lista de abreviaturas, aparece el "ensayo de un índice de la hagiografía hispano-medieval" (pp.213-262), en el que enumera 222 textos para los que apunta: autor/ siglo/ orden (religiosa) / tipo (de obra)/ obra (título)/ idioma/ referencia (bibliográfica)/ observaciones.

La bibliografía contiene 230 títulos; una gran parte corresponde a la teoría de los géneros literarios, dado el objetivo primero del trabajo; el resto responde al tema de las biografías y leyendas. Si bien es cierto que no pretende ser exhaustiva sino un mero ordenamiento de la bibliografía mencionada en el estudio, llaman la atención algunas ausencias, como el libro de B.de Gaiffier, *Etudes critiques d'hagiographie et d'iconologie* (1967) y su artículo publicado por el Centro italiano di studi sull'alto medioevo, Spoleto, 1970, vol.XVII-2 de la colección, aunque sí incluye otros dos

artículos del mismo autor; o el trabajo de Jean Leclercq aparecido en el vol.X de dicha serie (1963); también la publicación que la Accademia Nazionale dei Lincei dedicó a la *Agiografia nell' Occidente cristiano, secoli XIII-XIV*, como actas de un congreso de 1979 (Roma, 1980), interesantes tal vez como marco; mas sobre todo el libro de Carlos A.Vega, *Hagiografía y literatura: "La vida de San Amaro"*, que hemos tenido ocasión de reseñar (cf.*Incipit VIII*, 151-152), y que constituye un importante avance en el tema. Baños Vallejo cita un artículo de Vega, aunque la referencia (p.276) es inexacta (el trabajo abarca las pp.29-37 de *La coronica XV-1*). En el cuerpo del trabajo suele citarse bibliografía 'de segunda mano' (p.ej.n.49 de p.195). Pero a pesar de todo esto los estudios considerados están utilizados con buen sentido crítico, a efectos de clarificar el panorama sobre la hagiografía castellana medieval y de ofrecer un relevante progreso en su conocimiento.

No hemos detectado obstáculos en el aspecto formal del libro; las insoslayables erratas, una quincena aproximadamente, no generan problemas para la comprensión del discurso. Nos ha resultado, sin embargo, poco claro el cuadro de p.197 que ilustra las "dos direcciones de relación con Dios a través del santo".

En fin, el índice onomástico que cierra el volumen es muy útil en este tipo de trabajos para orientar al investigador en cuestiones puntuales; contiene nombres de santos y de hagiógrafos, inclusive los nombres que aparecen en títulos de obras latinas.

El libro de Fernando Baños Vallejo cumple eficazmente su cometido: su aportación es valiosa tanto en la caracterización de este complejo género como en la investigación de sus exponentes castellanos, y facilita la tarea de otros eruditos que quieran profundizar esta veta, en muchos aspectos relegada por los estudiosos, de la literatura medieval castellana.

Pablo A. Cavallero
SECRET

Francisco Nodar Manso, *Teatro menor galaico-portugués. (Siglo XIII). Reconstrucción contextual y Teoría del Discurso*. Universidad de La Coruña, Edition Reichenberger, 1990.

El libro que reseñamos ingresa en las propuestas críticas que tratan de iluminar algunos de los aspectos más discutidos de la problemática del teatro medieval en la Península Ibérica. Dicha problemática apunta primordialmente a la actitud del estudioso del teatro frente a su objeto, tal como lo ha expresado meridianamente Luigi Allegri:

La tarea -dura pero fascinante- del estudioso del teatro medieval es,... la de realizar continuos cambios de perspectiva; la de perseguir, si no el teatro, sí por lo menos la *teatralidad* allí donde se esconda y, sobre todo, la de someter a una constante verificación la propia metodología y las propias categorías. ("La idea del teatro en la Edad Media", *Insula*, 527, 1990, p. 1)

Tal parece ser la meta de FNM, al proponerse investigar y descubrir textos dramáticos del siglo XIII en el ámbito de la lírica gallego-portuguesa, abordando su especulación desde nuevas perspectivas críticas, como se va advirtiendo desde sus aseveraciones iniciales:

En los estudios sobre el teatro medieval europeo se concede una exigua parcela a la enumeración y descripción de los recursos técnicos utilizados en la elaboración del texto dramático-literario; ello se debe a que el investigador se propuso esclarecer los orígenes del teatro de la Edad Media (p. 1).

Para probar su afirmación el autor contrapone dos actitudes críticas, la generalizada del medievalista hispánico más interesado en precisar el origen del teatro medieval y la del medievalista francés, que

estudia preferencialmente los recursos escénicos inmersos en su teatro menor: "la sottie", "les sermons joyeux", "le mime", "le dit", "les Jeux de Carnaval". Más cercano a esta última perspectiva crítica, FNM postula su hipótesis de trabajo, que consistirá, dice:

en defender que la falta de textos dramáticos del siglo XIII se debe fundamentalmente a que la crítica ha desposeído a la canción medieval de su alma dramática. (p. 3).

Con lo cual el autor se alinea junto a aquellos que han señalado las dificultades de precisar los límites que separan a lo lírico de lo dramático en la literatura medieval, especialmente cuando se trata de la actividad de los juglares, como lo manifestaron Guillermo Díaz Plaja, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Dámaso Alonso y tantos otros. Estos antecedentes críticos reconocidos y justipreciados por FNM, le llevan a confirmar sus postulados:

Pese a que incidentalmente la crítica ha hecho alusión al acento dramático de la canción, ésta no se ha afanado lo suficiente en especificar las modalidades dramáticas a que daba lugar su uso teatral, tema que se aborda en este trabajo (p. 6).

Señalado de esta manera con claridad el tema del libro, sus consideraciones siguientes versarán sobre la metodología aplicada en sus pesquisas y destacará sus objetivos. En primer término acotará la idea de teatro que maneja -"lo que se entiende por teatro aquí"- y la necesidad en que se halla de ofrecer una ilustración pertinente -"proporcionar ejemplos que acrediten la utilización de la canción como texto dramático". (p. 6).

En su concepción de lo teatral sigue las teorías semiológicas explicitadas por María del Carmen Bobes (*Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987. págs. 24-25. Cit. por el autor) y la propuesta de Javier Fábregas (*Introducción al lenguaje teatral*, Barcelona, Asenet, 1975, p.

146, Cit. por el autor). Bobes considera texto dramático al conjunto de texto literario y texto espectacular afirmando:

El espectáculo denominado teatro consiste... en la dramatización de una "historia", de la que son protagonistas visibles los actores, que la transmiten al público con palabras o gestos. (p. 6).

Fábregas, por su parte, sostiene que el espacio por el que se extiende el espectáculo teatral se verifica entre dos polos: el cinético y el narrativo. Confirma:

El arte dramático debe ser cinético (y por lo tanto capaz de desenvolverse en el espacio físico de que dispone) y narrativo (que exponga de forma temporal la experiencia humana que se propone transmitir) (p. 7).

A estas teorías nuestro autor suma el acerto aristotélico: "basta que se narre algo con gestos para que se esté haciendo teatro" (p. 7).

Con estas bases teóricas clásicas y actuales, FNM desenvuelve el concepto de teatro que aplicará en sus investigaciones sobre los textos del siglo XIII. En este sentido especifica su criterio:

En consecuencia, el texto dramático puede carecer de texto literario, o reducir al mínimo su influjo en el texto dramático, como sucede en el teatro menor, dado que teatro es también el hilo narrativo que se comunica al público por medios extralingüísticos. (p. 7).

En su afán por presentar textos dramáticos medievales tempranos, insiste en la importancia que a este propósito alcanzan las formas líricas de los cancioneros usadas por trovadores y juglares:

Los que niegan que ha existido teatro profano en la Edad Media basan sus conclusiones única y exclusivamente en

la extensión y complejidad temático-formal del *texto literario*: como la canción posee un endeble andamiaje formal ha sido excluida del corpus dramático medieval (p.7).

Como puede comprobarse defiende el papel de la canción como texto teatral autónomo en la Edad Media, mediante afirmaciones muchas veces polemizantes con respecto a la crítica convencional sobre el tema, a la que acusa de haber olvidado la labor de los profesionales de la canción y de la mímica de los siglos XIII y XIV, que se expresaba en galaico-portugués y actuaban en las cortes de Castilla, Galicia, Portugal, Extremadura y Andalucía y que habían creado una terminología específica para designar su teatro menor. "Tal vez (nos dice), muchos de los textos que hoy se consideran *poesías líricas*, fueron antaño el *texto literario* de un teatro menor lírico-cinético" (p. 12).

De esta manera, el autor incursiona en el debatido campo de la valorización dramática o teatralidad de algunas formas líricas como los monólogos, diálogos y debates que abundan en las colecciones poéticas medievales españolas:

El análisis inmanente y objetivo de de los cancioneros galaicoportugueses revela que los juglares y trovadores creaban textos dramáticos al combinar las formas lírico-dramáticas de la canción: monólogo, canción referencial, diálogo lingüístico y diálogo unimembre (p. 13).

El análisis de los textos cancioneriles plantea nuevos problemas, como el de la transmisión textual y la actividad de los amanuenses:

Los textos dramáticos primitivos, los que utilizaban los juglares, los trovadores y las soldadeiras en sus representaciones públicas, no han pasado íntegros a los cancioneros (p. 13).

Problemas que arrastran como consecuencia inmediata una tarea ardua para el estudioso que se ve obligado a seleccionar, a nominar y a reconstruir textos:

Con los residuos que de los textos primitivos han pasado a los cancioneros se han reconstruido nueve textos dramáticos y definido seis modalidades dramáticas denominadas: escarnio narrativo, escarnio alternante juglar trovadoresco, remedo de escarnio alternante, escarnio narrativo polifónico, monólogo sentimental y teatro sentimental poliescénico (p. 13).

Sin embargo, no se detiene allí el afán pesquisidor del crítico en su decisión de rescatar una parcela olvidada y decisiva para el quehacer literario medieval hispánico y someterá a los nuevos textos, por él reconstruidos, a la prueba de la comparación con los textos dramáticos reconocidos del teatro castellano medieval, desde el *Auto de los Reyes Magos* al de *La Huida a Egipto* y con las obras de Gómez Manrique, Juan del Encina, Lucas Fernández y otros. Su método no da lugar a dudas:

El teatro menor galaicoportugués recostruido se cotejó con el teatro castellano medieval; el análisis comparativo ha permitido percibir que los autores del teatro medieval castellano también creaban el texto dramático-literario utilizando la misma técnica dramática de la que echaban mano los trovadores, por lo que las formas lírico-dramáticas de la canción constituyen el semen y el vientre del teatro menor galaico-portugués y del teatro castellano de la Edad Media (p. 13).

Estamos, pues, ante una obra crítica que intenta transitar nuevos criterios metodológicos inmanentistas en un terreno tan discutido como el

del teatro medieval hispánico.

FNM, sin descuidar los aspectos canónicos de la edición crítica textual, como datación, fuentes, estudios de personajes, estructura, estilo, aspectos escenográficos, análisis ideológico, propone y postula a través de la reconstrucción textual de nuevos testimonios, que ofrece en sucesivos capítulos de su libro - Martín jograr, Lourenço jograr, As Amas de João Soárez Coelho, João Fernández, ¡Abadesa!, O Coteife, de Alfonso X, Os Zebros, de Lopo Lias, un monólogo de amor de Osair Eannes y el cancionero de João Nunes Camanês-, la existencia de un teatro profano medieval hispánico, nacido de la actividad específica de juglares y trovadores, bajo la égida dramática de la canción. Con ello se salvaría aquella "soledad" en que se encuentra el *Auto de los Reyes Magos*, de que se hace eco Humberto López Morales, en una de sus últimas comunicaciones sobre la existencia del teatro en Castilla (en *Insula*, 527, 1990, págs. 20-21).

FNM, siguiendo las huellas de la crítica especializada en su campo de investigación -G. Tavani y P.A. de Azevedo, por ejemplo-, quienes postulan la dramaticidad de la poesía galaicoportuguesa en las dos vertientes temáticas que caracterizan: la sentimental y la satírica, y acentuando sus consecuencias, sostiene insistentemente que las cantigas fueron creadas no para ser leídas, sino para ser habladas, cantadas y dramatizadas; por tanto, los juglares y trovadores herederos de los "mimos" e "histriones", creaban piezas dramáticas engarzando cantigas de escarnio y maldecir, que constituyen el corpus del teatro profano cancioneril.

Para el crítico sólo el análisis literario permite al investigador crear un método para la reconstrucción textual de dicho teatro y detectar su existencia, defendiendo el derecho de transitar por la fragosa senda de la burla y del dicterio para ofrecer textos coherentes, cuyo tinte temático predominante es lo escatológico, obsceno e irreverente, porque, según sus palabras:

Lo soez forma parte del patrimonio literario y cultural legado por los juglares y trovadores y toda investigación que eluda la obscenidad será incompleta (en *Actas del I Congreso Internacional sobre la juglaresca*, Madrid, 1986, p. 683).

Finalmente destacamos la licitud de acometer nuevas direcciones metodológicas en el análisis literario del teatro medieval, valorizando la creación de un método de reconstrucción textual y el acercamiento comparativo con el teatro castellano, más allá del real aporte que puedan brindar los textos ofrecidos por el autor en la controvertida polémica de la existencia de un teatro medieval hispánico en el siglo XIII. Es importante señalar, asimismo, la pulcritud editorial de este tomo, enriquecido con múltiples esquemas, cuadros y acopio bibliográfico.

Dolly María Lucero Ontiveros
UNCuyo - CONICET

Espéculo, Texto jurídico atribuido al Rey de Castilla Don Alfonso X El Sabio. Edición, introducción y aparato crítico de Robert A Mac Donald, Universidad de Richmond, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990, ccxiv + 554 pp.

El *Espéculo* era conocido a través de cuatro manuscritos: uno existente en la Biblioteca Nacional, 10235 (M), de alrededores de 1390; el segundo también de la Biblioteca Nacional, Res. 125 (R), de principios de siglo XVI; otro de la Biblioteca del Palacio Real (P), del siglo XVIII y el cuarto y último de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia (H), impreso a principios del siglo XX.

Estos cuatro manuscritos reproducen una misma versión, la del Ms. 10123 de la BNMadrid, ya que los otros son copias directas de este.

La edición que sale a la luz gracias a la investigación realizada por Robert Mac Donald se presenta provista de todas las garantías de un trabajo crítico, científico, actualizado, con la ayuda de los medios técnicos modernos que facilitan una mayor exactitud y precisión en las investigaciones.

La necesidad de la nueva edición la fundamenta el editor en que no se sabe de ningún código existente procedente de la cancillería de Alfonso X, que contuviera ni uno de los códigos principales atribuidos a Alfonso X. La obra contiene en castellano, la primera exposición amplia de las leyes para una jurisdicción territorialmente más grande que las tratadas en obras previas, un "corpus legum" sobre la realeza y sus relaciones con todas las gentes del reino, tanto vasallos como naturales, la administración real y el derecho procesal.

Por otra parte hay que tener en cuenta, subraya Mac Donald, que el *Espéculo* es el texto más primitivo en su conjunto como fuente de las *Siete Partidas*. Se requería entonces una edición de utilidad para filólogos y lingüistas -las ediciones previas no fueron acompañadas de criterios editoriales expresos- y al mismo tiempo se imponía incorporar nuevos principios filológicos.

El problema que plantea la promulgación del *Espéculo* durante el reinado de Alfonso X y la duración de su vigencia, es que nunca fueron establecidas con certeza en opinión del autor de la Introducción. La respuesta apropiada a estos dos puntos dependía del descubrimiento y estudio de la forma y utilización de instrumentos para verificar ciertos eventos históricos relacionados con la promulgación, y de estudiar la fraseología en las obras legales una vez establecidos los textos con el esmero y la exactitud obligados.

Finalmente, una razón más que fundamenta y justifica esta publicación es que la única edición de que se disponía, realizada por la Real Academia de Historia estaba agotada y en el momento de decidir esta edición no se había comenzado ninguna otra.

El objetivo del editor ha sido ofrecer una transcripción semipaleográfica del manuscrito del *Espéculo*, depurada de signos paleográficos y otras anotaciones para facilitar su consulta. Por ello, Mac Donald buscó conservar la integridad del texto auténtico de la copia más completa conocida de esta obra —el ejemplar de la BNMadrid 10123, que llama *M-*, para ello pone a disposición del lector materiales fundamentales para el análisis del texto y su lenguaje.

La transcripción fidedigna de otras obras jurídicas facilitará, en el futuro, la aproximación a un texto prístino. Esta es la razón por la cual el editor presta especial atención en las notas y en otras partes de la edición, a todos los manuscritos y ediciones anteriores. Ello multiplica las oportunidades de llegar a la forma original del *Espéculo*. Esta edición incluye por primera vez la edición del manuscrito de la BNMadrid Res. 125, en forma de una transcripción depurada.

Mac Donald nos relata cómo toma forma el proyecto, sus

* La Fundación Sanchez Albornoz editó en 1985 el *Espéculo*, Edición y Análisis crítico por Gonzalo Martínez Díez, colaboración de J. M. Ruiz Asencio, Avila. La edición es crítica, se publica para conmemorar el centenario de la muerte del rey y consta de un estudio paleográfico.

motivaciones, las vicisitudes por las que pasó y el proceso que desemboca en la publicación de *M*.

El proyecto comienza en 1975, aunque sus raíces se remontan a 1958, al finalizar el editor su tesis doctoral. El deseo de publicar algunas ediciones nuevas de obras alfonsíes, que complementarían las hechas anteriormente por investigadores relacionados con la Universidad de Wisconsin, lo lleva a trabajar desde fines de la década del 50 en España, Francia e Inglaterra transcribiendo y examinando códices de obras históricas y jurídicas alfonsíes.

En 1975-76 da por finalizada la Introducción a la actual edición y la publica en forma abreviada, diez años más tarde. Desde entonces, completa el resto del trabajo, que compartió con otras obligaciones académicas.

El editor expone la metodología de trabajo y su secuencia, durante todo el período de investigación. La primera tarea consistió en transcribir los textos, por medio de microfilmes y copias fotostáticas. Luego realiza el cotejo con los manuscritos en viajes realizados a tales efectos. La transcripción primero escrita a máquina, fue realizada por medios electrónicos completamente de nuevo. Después el texto transcrito fue cotejado con los textos de la edición académica, por medio de microfilmes. Luego algunos códices fueron inspeccionados una vez más para que se completase la descripción codicológica y se solucionasen algunos problemas de lectura.

Desde 1975 los profesores Kasten y Nitti le enviaron al editor una serie de pruebas realizadas electrónicamente de las dos transcripciones que se habían seguido perfeccionando. Junto con ellas, enviaron las versiones preliminares de las Concordancias, publicadas en microfichas de esta edición. En la Universidad de Richmond se continuó el trabajo cotejando el texto y confeccionando, revisando y actualizando la Introducción, los Apéndices, la Bibliografía y los índices. Escritas estas partes, se reproduce el resultado final por medios electrónicos, a esta altura disponibles ya en Richmond y se transmite el texto en su forma final a Madison. En este último lugar se imprime el texto mediante un procedimiento con láser y

comandos insertos en el texto transmitido pero que desaparecerían en el texto impreso. El texto principal fue preparado primero, después el apartado crítico contenido en la Introducción, y en los Apéndices; finalmente, las notas al texto de la Introducción, la Bibliografía y los Índices.

La transcripción del Manuscrito acompaña en microfichas el tomo. Las normas de transcripción se conforman con el criterio fundamental del trabajo que ya hemos enunciado: reproducir el texto del manuscrito *M* tan fielmente como lo permitieran los medios electrónicos y las circunstancias.

En las normas de transcripción el autor proporciona las anotaciones y los signos usados, las soluciones adoptadas respecto de la interpretación de las abreviaturas, las relaciones indicadas por el uso del espacio y las limitaciones.

La edición no es crítica por que en opinión de Mac Donald "una edición crítica es la que presenta una obra según la forma y el texto finalmente dejados y autorizados por su autor" (p. clxiii), sino una transcripción del texto del *Espéculo* contenido en el códice 10123 de la BNMadrid.

El editor califica de semipaleográfica la transcripción contenida en las microfichas porque una total y verdaderamente paleográfica contendría más informaciones sobre alógrafos y el uso del espacio. Al mismo tiempo define como Concordancias la lista de las variantes formales o muestras de los vocablos que componen el manuscrito *M*. En las microfichas, al final del tomo, se indica cada ocurrencia en la transcripción según numeración por folio, columna y renglón en orden alfabético absoluto. Se quitaron de las formas todos los signos paleográficos.

Por el procedimiento descrito el editor espera que se evite la comisión de errores nuevos cuando quiera que un texto sea copiado de nuevo. Para facilitar su lectura el texto fue modernizado por el uso de caracteres de tipo diferente, el manejo de espacios en los márgenes y entre palabras, y el uso actual de numeración, letras mayúsculas y puntuación.

La impresión utiliza letras de la familia romana seminegra que aparecen en cursiva y se reserva la negrilla redonda para el encabezamien-

to del manuscrito y los epígrafes, los del Libro impresos en mayúscula. La bastardilla fue escogida para indicar la foliación, la numeración de párrafos y los *incipit* de otras Leyes conocidas en el texto. En el índice de Libros y Títulos, la negrilla señala el asunto principal, después del cual los particulares aparecen en la letra del texto.

En la transcripción aparecen indicados todos los casos de pérdida y reconstrucción -sean de letra o palabra- en el texto del códice. Esta reconstrucción se hizo en sitios de deterioro de la escritura y fueron casos de omisión por el copista.

Esta es la fundamentación explícita, abarcadora y casi exhaustiva de los problemas que la edición de un manuscrito de esa índole podría presentar y las vías de la solución. El editor aporta también los resultados de sus largos años de investigación que enriquecen los fundamentos de la edición.

En la presentación de la obra, trata Mac Donald del carácter de la misma, su contenido, fecha y lugar de confección y autoría y colaboración. Si bien es cierto que cada uno de estos aspectos merecerían ser reseñados por el carácter crítico que presentan, hemos escogido uno de entre ellos en el cual este aspecto se hace más patente e interesante. Ello no disminuye el valor de los otros aspectos que también aparecen con rigor crítico, pero en la necesidad de remitirnos a los fundamentales hemos seleccionado aquel que consideramos un aporte innovador.

La fecha de confección del *Espéculo* gira, según la mayoría de los autores, alrededor de 1255, fecha muy cercana a la del Fuero Real. El editor hace referencia a todas las opiniones vertidas hasta el presente sobre el tema y confronta estas conclusiones con las suyas propias.

Mac Donald centra el tema en la manera de enumerar los reinos en *M*. En las cartas legales y en los privilegios rodados especialmente, una manera dio forma a la intitulación, o fórmula que comprendía el nombre del autor regio, su título y los estados de su dominio. Otra manera dio forma a la suscripción o fórmula de otorgamiento. La suscripción fue el modo que aparecía comúnmente en las obras no jurídicas.

El editor fundamenta su opinión en el examen realizado de veinte

privilegios rodados y cartas alfonsíes. En las suscripciones el Algarbe aparecía en la lista de los reinos desde principios del reinado, y la suscripción varía muy poco en su forma. La distinción en los modos de enumerar sería la razón por la cual el Algarbe aparecía en la suscripción a principios del reinado y no en la intitulación hasta años más tarde.

La lista de reinos en el *Espéculo* tiene la misma forma que tenía la intitulación en los privilegios rodados hasta enero de 1260, año en que el Algarbe empezó a aparecer en algunos documentos expedidos desde la Cancillería real. Comenzando en junio de 1261 siempre se incluía el nombre del Algarbe en la lista, la fecha coincidía con la desaparición, entre los firmantes, del nombre del rey musulmán de Niebla. Existen pruebas documentales de algunas dificultades entre Alfonso III de Portugal y Alfonso X de Castilla en abril de 1260, cuando aquel vio como intrusas, sino usurpación de sus derechos, las acciones de este en el Algarbe.

El editor nos ubica históricamente en las acciones bélicas de Alfonso durante el 1260, año en que el rey castellano procuró poner por obra la cruzada africana mucho tiempo diferida. El sitio más ventajoso para los preparativos estaba en los puertos del sur, y quizás los de la costa del océano -incluso la del Algarbe- que fueron utilizados para lanzar una expedición pensada. El editor describe las acciones bélicas hasta el tratado definitivo de paz en 1267.

Esta situación política reconoce una correspondencia en la práctica cancelleresca; posiblemente se haya producido un cambio de oficios y de personal en la cancillería real. Estos análisis le permiten a Mac Donald encontrar una base más segura para establecer el *terminus ad quem*: firme en enero de 1260 y absoluto en junio de 1261.

Pero el propósito del editor va más allá: intenta reducir con certeza este *terminus*. El verano de 1258 está señalado por cambios importantes en la administración real, que indican una reorganización en el sistema de administrar justicia. Los cambios tuvieron lugar entre el 16 de junio y el 13 de septiembre lo que lleva al editor a concordar con García Gallo, aunque sobre otra base, en el año 1258 como *terminus ad quem* para la confección del *Libro del Fuero*.

La pregunta que surge entonces es cuándo comenzó el proceso, ¿se comenzó y terminó en el mismo año o fue necesario más tiempo para la redacción?

Como camino viable para llegar a una fecha admisible, el editor propone fijar la atención en algunos asuntos de estado que preocupaban al rey. Ellos se refieren a dos de asuntos exteriores y tres de asuntos domésticos. Los dos primeros son: la continuación de la cruzada africana y resolver las dificultades con el rey de Portugal sobre la frontera.

Entre los asuntos domésticos figuran: la política repobladora, las Cortes convocadas en Sevilla a fines del verano de 1252, y la inquietud que le provocan los musulmanes dentro y fuera del reino y algunos nobles castellanos.

El análisis de las cinco cuestiones lo conduce al editor a considerar que la general estabilidad que el gobierno de Alfonso alcanza con respecto a algunos problemas permite que, éste y sus consejeros puedan prestar atención a otros proyectos como el de la legislación y cumplimiento de la justicia como una necesidad reclamada por el rey en las Cortes de 1252, y esta fecha es inferida por Mac Donald como *terminus a quo* del *Libro del Fuero*.

El editor analiza exhaustivamente las novedades de carácter notarial en los privilegios rodados, en la práctica de conmemorar sucesos notables en documentos oficiales. Estos cambios en las prácticas cancillerescas debieron cumplirse, en su opinión, después de acabarse la redacción del *Libro del Fuero* porque todas ellas responden a disposiciones del *Espéculo*. De allí que es posible inferir que la confección se remontó en su comienzo a una fecha anterior a enero de 1254, cuando Alfonso y la Corte salieron de Andalucía. Mas aún: "parece poco verosímil que el curso de su redacción hubiera empezado antes de los últimos meses, en 1252" (p. xxxi).

La fecha de confección del *Espéculo* incide a su vez sobre el lugar donde fue escrito, pues si la obra fue terminada no más tarde de diciembre de 1253, entonces se redactó en Sevilla. Si es posterior, en 1254 o 55, es posible que haya comenzado en Sevilla, continuado en Toledo y en Burgos, concluyéndose allí o en Sahagún.

En cuanto a la autoría y colaboración, el editor reconoce la intervención del rey, que se concretaba normalmente en uno o dos momentos: en la génesis de la obra y una vez que estaba terminada, en la corrección. De los momentos intermedios podría ser tanto que la encomendase a otro cuanto que él mismo interviniese.

En cuanto a los supuestos colaboradores, el editor presenta en el Apéndice una lista tentativa y provisional de personas que podrían estar relacionadas con el proyecto legislativo de Fernando III y el proyecto editorial de Alfonso X.

Mac Donald sitúa la obra en el contexto histórico en que destaca los proyectos legislativos de Alfonso, quien comprendió el momento favorable para una legislación sistemática y adecuada a los tiempos.

Alfonso continúa las orientaciones fernandinas y si bien es cierto que es común dividir la labor intelectual alfonsina en dos épocas, la segunda, que abarca de 1269 a 1284, es sin duda la más creadora; pero Mac Donald hace notar la continuidad en la labor intelectual total de la que se ocupaban el rey y sus colaboradores, incluso en años anteriores de guerra a los musulmanes sublevados e invasores.

El *Espéculo* es una expresión de las ideas alfonsinas sobre el derecho y la legislación. Para el rey, las leyes debían administrar justicia para todos; por medio de ellas los hombres llegarían a conocer y amar a Dios, y a ser leales al rey. Las leyes por su parte proporcionarían paz, armonía, amor, respeto, castigo para los malos, satisfacción para los buenos. Todos, incluso el rey, debían obedecer las leyes.

El rey era vicario de Dios en lo temporal, y hacía justicia administrando el cumplimiento de ellas. El *Espéculo* quería ser una ética y manual judicial, lo que otorga un carácter moral y jurídico. Concebido y pensado para aplicación general en todos los reinos de Alfonso, el *Libro del Fuero* había de ser usado por los jueces y otros oficiales en todo nivel administrativo y judicial.

La autoridad legal del *Espéculo* dependía de su vigencia. Está fuera de toda duda, según Mac Donald, el proyecto de su promulgación, aunque falta la prueba documental de su realización. Los argumentos aportados

por el editor lo llevan a concluir que "como obra general pudo ser promulgado en las Cortes de Toledo en 1254 con aplicación a todo nivel y en todo lugar donde había funcionarios y jueces reales y que fue o pudo ser puesto en práctica cuando, desde la corte en la primavera de 1255, empezaron a divulgarse los ejemplares para los consejos" (p. L).

El problema que se presenta como corolario de éste es: ¿cuánto tiempo duró la autoridad legal del *Espéculo*?, ¿por qué y bajo qué circunstancias cesó?

A la primera pregunta el editor sigue y amplía la opinión de García Gallo, quien sostiene que "fue derogado en 1272 en cuanto ley general aplicada por el rey en cualquier materia quedando reducida a su aplicación a los casos de corte, de exclusiva competencia real y al gobierno de la casa del rey y sus oficiales" (*AHD*, XLVII, 1976, 609-670).

La segunda pregunta por qué cesa la vigencia legal del *Espéculo*, el editor centra su argumentación en la oposición que despierta en los nobles, a quienes disgustaba cualquier menoscabo puesto a sus privilegios. Las sucesivas sublevaciones de éstos, que el rey tuvo que sobrellevar y las concesiones que tuvo que otorgar conducen a que en Burgos en 1272, se presente la terminación de uno de los objetivos buscados por Alfonso X en su proyecto legislativo. La oposición al *Espéculo* revela la defensa, común en otros países en la época, del derecho antiguo contra lo que se percibía como novedoso en la ley.

En el tema de las fuentes teóricas y textuales del *Espéculo*, según el autor de la Introducción, influyen la Biblia, el Derecho romano, el Derecho canónico, el Fuero Juzgo, el derecho municipal y la literatura doctrinal.

Al mismo tiempo Mac Donald rescata el sentido de continuidad histórica que Alfonso sostiene al extender el concepto de Historia de España hacia atrás, desde los visigodos. La presencia de los musulmanes es transitoria para el rey y no se quiebra el hilo de continuidad histórica establecido entre los tres grupos de habitantes: los contemporáneos, los visigodos y los paganos. Este sentido de continuidad explica el interés del rey por los visigodos.

El *Espéculo* es el primer tratado sistemático en lengua vulgar sobre el gobierno real de Castilla; esto es lo que fundamenta, en opinión del editor, la influencia indiscutible que tuvo, al mismo tiempo que fue base del proyecto más grande y comprensivo llamado de las *Siete Partidas*.

El editor hace una evaluación histórica según los objetivos declarados por el rey y los juicios de algunos historiadores. También dedica un capítulo interesante en el relato de la ruta por la cual fueron transmitidos y llegaron hasta nosotros los códices alfonsinos.

En cuanto al estudio lingüístico del *Espéculo*, el editor no pretende hacer un estudio definitivo, sino que anota algunas observaciones que tienen su fundamento en la lectura repetida del texto.

Uno de los aspectos metodológicos consistió en comparar las palabras del *Espéculo* con las correspondientes en el *Lapidario*, el *Libro conplido en los iudizios de las estrellas* y el *Libro de las Cruces*, obras alfonsinas de la misma época que el *Libro del Fuero* y todos existentes hoy en códices reales fechados o fechables con certeza. Así el editor estudia la fonética, la ortografía, la morfología, el léxico, la sintaxis, el estilo.

Entre las observaciones que hace, destacamos la conclusión a la que llega con respecto a la ortografía. En su opinión "el copista modificó la ortografía en el texto que copiaba o al menos cuando ésta se compara con la de los códices de la cámara regia alfonsí, pero que la modificación ni era generalizada ni siempre sistemática. Al mismo tiempo esto no implica necesariamente que también revisara la fraseología, una cuestión aparte" (p. box).

El editor describe el estilo del documento en pocas palabras y afirma que "la obra fue proyectada estructural y lógicamente cohesiva según Libros bien definidos y relacionados específicamente a principios de cada uno. Se escribió en un estilo funcional y poco figurativo que reflejaba la meta didáctica de poner principios legales y ejemplos clarificadores al alcance de oficiales del rey administrativos y judiciales, en todo nivel" (p. cxi).

¿Qué cabe concluir luego de este análisis casi exhaustivo del editor sobre la autenticidad del texto?: la proximidad cronológica que tiene el

texto copiado en el *Espéculo* al original alfonsí, puesto que se fechó aquel en un año entre el del 1255 y el año del códice. "Que hubiera otro texto intermedio u otra redacción entre la primera copia y el texto M, lo dudamos" (p. cxiii).

El editor ofrece un análisis de los cuatros manuscritos que nos han llegado del *Espéculo* y de una Bibliografía sobre el tema. Al final de la edición agrega una microficha en sobre pegado a la contracubierta posterior y otras dos microfichas con las Concordancias o sea el catálogo de todas las palabras y sus variantes en orden alfabético y la ubicación de cada ocurrencia según folio, columna y renglón. Se incluye además una lista de las palabras con indicación de su frecuencia en el manuscrito. A la edición del códice le siguen las variantes y notas paleográficas, Bibliografía e Índices. Para finalizar y como ejemplo del cuidado y riqueza con que se ha realizado este trabajo, señalemos la reproducción en facsímil de cuatro folios en donde se agrupan ejemplos seleccionados de grafías habituales del copista, notable aporte para el conocimiento paleográfico de los *scriptoria* castellanos.

Hebe Carmen Pelosi

PALLADIUS RUTILIUS TAURUS AEMILIANUS, 'Obra de agricultura' traducida y comentada en 1385 por Ferrer Sayol, edición de Thomas A. Capuano, Madison, Hispanic Seminary of medieval Studies, 1990, xxviii + 280 pp.

Tres años antes, Thomas Capuano publicó, por el mismo Hispanic Seminary of medieval Studies, *The text and concordance of Biblioteca Nacional MS 10211: 'Libro de Palladio'*, edición semipaleográfica de este tratado de agricultura que ahora vuelve a aparecer en una forma más accesible para el lector no especializado, aunque mantiene todavía ciertos rasgos paleográficos.

El editor destaca que, si bien el texto ofrece curiosidades léxicas por influjo del catalán, y a pesar de que "algunos investigadores de la transmisión textual de Palladius, o bien de las técnicas medievales de la traducción, aquí hallarán un tesoro para sus estudios", no son esos los motivos principales que generaron este volumen sino la importancia de los comentarios del catalán Ferrer Sayol incluidos en la versión: esta glosa y amplificación del texto de Paladio, transforma a la versión en el primer tratado original, en lengua romance, de esta materia, anterior al de Gabriel Alonso de Herrera (1513).

Ciertamente, de la agricultura se ocuparon autores griegos como Hesíodo, el alejandrino Nicandro, Bolos Demócrito (s.II a.C.) y Anatolio de Berito (s.IV), más la *Geopónica* bizantina (s. X); también lo hicieron especialistas árabes como Ibn Wafid, Ibn Bassal y al-Awwam, tratadistas, e Ibn Luyun, autor de un poema sobre el mismo arte, de los cuales, los dos primeros fueron traducidos al castellano a fines del s.XIII; estas versiones, conservadas fragmentariamente, revelan alto grado de fidelidad al compararse la primera con su original (descubierto c.1945) y la segunda con citas indirectas (cf. *Al-Andalus* 8 [1943], 281-332, y 13 [1948], 347-430). Asimismo hubo autores latinos que se dedicaron al asunto: Catón había dado preceptos técnicos; el polígrafo Marco Terencio Varrón (s.I a.C.) compuso hacia el año 36 a.C. sus *Rerum rusticarum libri IV*; Higino, del mismo tiempo, su

De agricultura; también se dedicaron al tema el hispano Lucio Junio Moderado Columela (s.I d.C.) y nuestro *vir illustris* Paladio (s.IV), además de los datos y observaciones incluidos por Virgilio en sus *Geórgicas* (c.30 a.C.). El arte de la agricultura se difundía, pues, en la baja Edad media, mediante aquellas traducciones desde el árabe y mediante las diversas versiones de la obra de Paladio, traducido al italiano, al inglés, al catalán, al aragonés. En catalán existen al menos dos versiones, una titulada *Libre de agricultura segons Paladi*, publicada en 1895-6 por Gabriel Llabrés, y otra atribuida al mismo Ferrer Sayol y conservada en el ms.6437 *fons* Serrano Morales de la Biblioteca del Ayuntamiento de Valencia. Con esta última se relaciona la versión publicada por Capuano.

Esta traducción aumentada con glosas y comentarios es versión aragonesa, según destacan los acápites de la Introducción: "La versión aragonesa de 1385 comentada de Ferrer Sayol". Capuano destina gran parte de esa sección a dejar en claro el error de considerarla versión castellana, como hicieron él mismo en 1987 y sus predecesores Tramoyeres Blasco, Schiff y Dubler: "El lenguaje textual que resulta, aunque no refleja de manera consistente la realidad lingüística del dialecto aragonés del siglo XIV, debe en adelante llamarse aragonés: al fin y al cabo es éste el calificativo que sus propios inventores le dieron [...] y, a pesar de su carácter híbrido, con mucho menos acierto podemos seguir llamándolo, con Tramoyeres, castellano" (p.ix).

Otro aspecto que destaca Capuano es la relación existente entre esta versión aragonesa y la catalana atribuida a Sayol y que Tramoyeres Blasco (*RABM* 3ª serie, 24 [1911], 459-465, y 25 [1911], 119-123) consideraba fuente directa de la primera. Capuano observa que Tramoyeres afirmó eso a partir del solo estudio de los prólogos, pero que el cotejo completo de ambos textos confirma la sospecha que él tenía al hacer la edición de 1987: la catalana es inferior porque contiene omisiones de palabras aisladas, de párrafos y de un capítulo entero, lugares que sí conserva la aragonesa, aunque también esta posee lagunas propias. Concluye entonces que la versión del ms.10211 no puede derivar directamente del valenciano, pero sí del modelo perdido de este, que es una copia; sin embargo, lo con-

sidera 'posibilidad' y no certeza, pues el cotejo no resuelve el problema de prioridad temporal (para Capuano la catalana es posterior) y, por otra parte, los catalanismos pueden deberse tanto a un supuesto modelo catalán como a un autor catalán de la versión aragonesa. En el terreno de las hipótesis, los comentarios ampliados de la traducción que publica pueden deberse a Sayol, que habría escrito ambas versiones, o a la labor acrecentadora de un copista anónimo (pp.ix-xiv).

El reconocimiento de un común origen para ambas versiones justifica que Capuano tome como norma de edición la reposición de las lagunas de la aragonesa con el testimonio catalán, a efectos de reconstruir el original de Sayol. El editor, que agrega mayúsculas y signos de puntuación pero no altera ni la morfología ni la sintaxis, distingue tipográficamente los diversos componentes del texto resultante: 1) en redondas la traducción aragonesa; 2) en itálica los comentarios agregados al original latino; 3) en negrita y entre corchetes las reposiciones catalanas, incluidas las rúbricas y las enmiendas editoriales fundadas en la versión catalana. Sin embargo, algunas correcciones aparecen entre corchetes sin negrita y otras, numerosas pero "insignificantes para nuestros propósitos" (p.xxii), no se indican: el editor remite al cotejo con la versión semipaleográfica.

En el aparato crítico Capuano explica la enmienda colocando la versión aragonesa y la catalana; el signo "0" indica laguna. Este aparato no figura a pie de página sino antepuesto al texto y consiste en una lista de enmiendas (pp. xxiii-xxviii) y en una de supresiones (xxviii).

Cabe observar que "para muchas enmiendas se tuvo que consultar la versión latina también" (p.xxiii). Capuano sigue el texto fijado por Robert Rodgers (Leipzig, Teubner, 1975), cuyas divisiones de libro, capítulo y párrafo aplica al texto aragonés para facilitar el cotejo. Es sabido que en la edición de una traducción el ideal es publicar la versión enfrentada al original, pero también se sabe que en un texto largo como el de Paladio, esa tarea es ingente. Se echa de menos una explicitación de la relación entre la versión romance y el original latino, hecho disculpable por los objetivos de carácter lingüístico y técnico-cultural que rigen esta edición. El haber distinguido tipográficamente aquello que es traducción de lo que es comentario, resulta evidentemente importante: quedará, pues, para otro

momento o para otros investigadores, el estudio concreto de la traducción. Pero debemos observar que si bien Capuano señala el uso del texto latino como un polo de comparación para fijar el romance y realizar enmiendas, no plantea el editor la posibilidad de que los 'desvíos' de la traducción se deban a una particular tradición del texto latino yacente bajo la versión. ¿Permite el aparato de la edición Rodgers a) justificar tales desvíos, b) orientar acerca del texto latino aproximado utilizado como fuente y c) evitar ciertas enmiendas al texto romance? ¿Lo permite la edición de René Martin en *Les belles lettres*, 1976? ¿Podrían ser útiles los avances de la reciente edición de la Prof. Moure (Madrid, Universidad Complutense, tesis doctoral), quien amplió el número de códices colacionados?

La publicación de Capuano se ve enriquecida por la composición de índices: 1) de temas tratados por Sayol en sus comentarios (pp. xiv-xvii); 2) de nombres propios mencionados por Sayol (pp.xvii-xix); 3) de palabras desconocidas por Ferrer Sayol (pp.xix-xx). Después del texto (pp.1-233), se incluyen notas (pp.235-245), glosario (pp.247-275) y bibliografía.

Las ciento tres notas contienen cotejos con la traducción de Ibn Wafid, coincidencias con el posterior trabajo de Herrera, referencias bibliográficas sobre léxico, indicaciones de lagunas y salteos, conjeturas sobre los posibles orígenes de malas interpretaciones, paralelismos con la versión catalana para una mejor comprensión de la aragonesa, ubicación de *loci* de otros autores citados por el comentarista, reproducción de algunas *marginalia* e intervenciones de la segunda mano, pero solo de algunas porque se hallan completas en la edición semipaleográfica. Resulta interesante la nota 34, que presenta el 'misterio' de la traducción de *pastinaca* (= 'zanahoria') como "espinacas", cuando la versión catalana traduce correctamente "saffanories". Capuano rechaza que esa interpretación derive directamente del texto latino o que se lo haya consultado para ese lugar: ¿esto quiere decir que el editor considera que la versión aragonesa es seguramente una traducción de otra catalana y no versión directa del original latino? Una respuesta afirmativa (que parece necesaria, dada la declaración: "pero tal confusión supondría que se basara el aragonés en el texto latín [*sic*], lo cual en vista de la estrecha correspondencia del aragonés y el catalán re-

sulta inverosímil") implicaría que el editor se inclina finalmente por una de las dos posibilidades antes mencionadas, confirmando la dependencia del texto del ms. 10211 respecto del texto catalán perdido, modelo del ms. valenciano conservado. El uso de "espinacas", claramente independiente de la versión catalana, nos parece una confusión con el vocablo fonéticamente semejante del original latino, que el traductor pudo conectar erróneamente a pesar del origen árabe-persa de 'espinacas' (Corominas-Pascual II 747) y del significado diferente. Este hecho apoyaría la hipótesis de que la aragonesa es una traducción directa desde el latín, posibilidad que no descarta la autoría de Sayol; la interpretación correcta en el ms. valenciano puede deberse a que, si la versión catalana es posterior a la aragonesa, en aquella el autor (tal vez el mismo Sayol) comprendió mejor el significado de *pastinaca* y el copista del ms. valenciano fue fiel a esa mejor interpretación.

Asimismo, en la nota 97 Capuano señala la aparición del arabismo "alhadida" como traducción de *glycyridiae* (11.14.8), cuando en otro lugar (11.14.5) se había traducido "gleriçidie"; se pregunta el editor si hubo consulta con otro romanceamiento de influjo musulmán y sugiere la posibilidad de que hayan intervenido, en la traducción que publica, dos comentaristas. Observamos que en ningún caso, sin embargo, se comprende el significado del vocablo latino: para la segunda ocurrencia del término técnico el traductor pudo hallar el equivalente árabe, pero de todos modos no lo comprende dado que en ambas situaciones agrega un comentario con mera conjetura: "*Aqueste vocablo [gleriçidie] non he fallado escripto en njngunt libro, mas he pensado que son madres de vjno secas*" (p. 204, 7-8); "*la qual [alhadida] non se que cosa es, sy ya non eran madres de vjno secas o çenja de mares*" (p. 205, 8-9). La expresión "ya non eran" puede hacer alusión a la anterior glosa, y el resto ser una segunda conjetura. Nos parece, pues, que es posible mantener la idea de un único comentarista que, cuando puede, trata de salvar sus carencias mediante la consulta de obras equivalentes, hecho que sería relevante, por otra parte, para la técnica de traducción (cf. p. 200, 7-8: "*Enpero en algunos palladios arromançados he fallado que piscaça quiere dezir festuguer*", 11.12.3).

El glosario incluye 794 vocablos, catalanismos, latinismos, cultismos, regionalismos y tecnicismos; Capuano indica allí algunas de las ocurrencias del término, glosa su significado y remite a bibliografía pertinente.

La lista bibliográfica incluye cincuenta títulos específicos para la materia. Las erratas tipográficas son escasas y no merecen mayor atención.

Resta destacar que este volumen es el resultado de una labor evidentemente esmerada y que cumple con los objetivos propuestos por el editor al emprenderla. No cabe duda, pues, de que constituye una aportación relevante para los estudios culturales, lingüísticos y literarios del medioevo español.

Pablo A. Cavallero
SECRET

Ivy A. Corfis, ed., *Diego de San Pedro's Cárcel de Amor: A Critical Edition*. London, Tamesis, 1987, xii + 245 pp.

Continuando una tarea iniciada con su edición crítica del *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda* (Londres, Tamesis, 1985), Ivy Corfis nos ofrece ahora un nuevo texto crítico de la segunda novela de Diego de San Pedro, obra maestra del género. En su conjunto la empresa constituye un importante esfuerzo por adelantar en el plano ecdótico el hasta ahora no superado trabajo de Keith Whinnom, editor de las Obras completas de San Pedro en los Clásicos Castalia.

Lo que singulariza esta nueva edición de *Cárcel es*, en primer lugar, el amplio cotejo realizado de una gran cantidad de ediciones y, en segundo lugar, la diferente valoración de la primera edición conocida (Sevilla, 1492 = A, en el sistema de siglas de la editora) tomada como texto base.

En efecto, aunque A continúa siendo para Corfis el texto-base obligado, relativiza su autoridad basándose en los siguientes argumentos: (1) El hecho de que *Cárcel* sea la única obra de Diego de San Pedro no publicada originalmente en Castilla; (2) el número de erratas de A sugiere que el autor no supervisó la edición; (3) las peculiaridades lingüísticas de esta edición (uso de -s- simple en lugar de doble ["possible seseo indicators", p. 3], desinencia -ié del imperfecto y del potencial, etc.) la diferencian del original posible.

Puesta en entredicho la autoridad hasta ahora absoluta de la considerada *editio princeps* se justifica una *recensio* lo más exhaustiva posible y una *collatio* que permita arribar a una nueva jerarquización de las lecturas en relación con el arquetipo sampedrino. Pero la editora ha ampliado los fines de la *collatio* para abarcar un objetivo de orden más bien histórico-literario: "a chronological record of how the text was read and transformed throughout the fifteenth and sixteenth centuries" (p. 3), lo cual, por supuesto, no carece de interés, aunque poco tenga que ver con el trabajo editorial el detalle de las variantes de ordenamiento, adiciones, omisiones, lagunas y referencias a Dios a lo largo de un siglo de transmisión que ocupa el grueso del primer apartado de la Introducción (pp. 3-15).

La *recensio* es sin dudas la etapa más notable del trabajo realizado

por la editora: una laboriosa recopilación de testimonios se plasma en un catálogo de ediciones (pp. 16-50), dando cuenta de 28 ediciones españolas de los ss. XV y XVI, y 18 ediciones bilingües (español-francés) que llegan hasta el s. XVII. Sigue a este catálogo un repaso crítico de las ediciones modernas (Foulché-Delbosc, Menéndez Pelayo, Gili Gaya, Whinnom y Moreno Báez), del cual deriva la necesidad de realizar una edición crítica, aún no alcanzada, mediante "a serious collation of all early editions, a thorough textual annotation, and a careful conservation of the original language of the romance" (p. 50).

El apartado siguiente está dedicado a la colación de los 23 impresos españoles identificados en la *recensio* y de 11 ediciones bilingües con el propósito de arribar a un *stemma* (pp. 51-69).

El árbol estemático desplegado al final es el punto más problemático de este trabajo, puesto que la complejidad de la tradición textual hace altamente improbable el establecimiento de filiaciones precisas entre los testimonios y además, al tener en cuenta ediciones tan alejadas en el tiempo de la fecha del primer impreso conocido, el resultado es en gran medida irrelevante para la constitución del texto crítico.

Tal como la misma editora reconoce, la elevada cantidad de variantes únicas de cada testimonio obliga a concluir que ninguna de las ediciones consideradas proviene directamente de otra. A esto se agrega la posibilidad bastante cierta de estar ante numerosos casos de contaminación, puesto que, como advierte la editora, algunas ediciones declaran ser un texto "nueuamente hecho" o "nueuamente correído", lo que supone el uso de otro ejemplar distinto del modelo para efectuar enmiendas. Por último, las probabilidades de que ediciones alejadas más de 60 años de la *princeps* contengan lecturas auténticas no registradas en testimonios anteriores son prácticamente nulas.

Conviene recordar que un *stemma* no es *conditio sine qua non* para lograr una buena edición crítica, menos aún cuando se trabaja con una tradición contaminada. Por el contrario, el trazado de un *stemma* a todo trance puede resultar un factor distorsionante, tanto para la consideración de las lecciones críticas como para el reflejo de la realidad de una tradición

textual.

La editora ha realizado una *collatio* exhaustiva, coherente con los criterios del modelo neolachmanniano -tarea muy costosa en tiempo y dedicación, como es fácil adivinar, por la cantidad de testimonios cotejados. El análisis de las principales variantes le permiten agrupar los testimonios en tres ramas, equidistantes del arquetipo: una constituida por A y B (Burgos, 1496); otra encabezada por C (Toledo, 1500) y una tercera encabezada por E (Sevilla, 1509). Esta conclusión es de por sí suficientemente válida para la selección de los testimonios con vistas a la constitución del texto crítico. Pero el análisis de las relaciones de los testimonios en el interior de cada rama entra ya en el terreno de lo conjetural, según se ve claramente por la profusión de letras griegas en las ramas inferiores del *stemma*.

Toda la masa de variantes registradas se vuelca en el aparato crítico, lógicamente voluminoso, aunque quizá sea discutible anotar las correspondientes a los testimonios más alejados; por ejemplo:

61. escoger] escoxer - O (Medina del Campo, 1547), R (Venecia, 1553).

Respetuoso de la ímproba labor que respalda las decisiones de la editora, me atrevo a sugerir que hubiera sido conveniente proceder a una *eliminatio "codices" descriptorum*, para la cual considero que basta con la información obtenida de la *collatio* externa y de la historia del texto, según se ve por la coincidencia en lo esencial con la *collatio variantium*. Esto hubiera aligerado el aparato crítico y resaltado las variantes sustantivas. La editora ha optado -legítimamente, sin duda- por ofrecer un aparato amplio, donde aún se incluyen variantes accidentales cuando éstas, a su criterio, son "linguistically important, ..., stemmatically informative, dividing along family lines, ..., or reveal the nature of the individual edition" (p. 82).

Luego de dedicar unas interesantes páginas a la descripción lingüística de las ediciones (pp. 70-75), ofrece los criterios de su edición: A es el texto-base, su ortografía se respeta siempre, excepto ante lectura contraria unánime del resto de la tradición, se resuelven las abreviaturas de A destacándolas en itálicas, se usan corchetes para marcar las interven-

ciones editoriales. En cuanto al establecimiento de las lecciones críticas, se sigue el principio de aceptar como auténtica la lectura conservada por dos ramas frente a la lectura de la tercera, cualesquiera sean esas ramas, dada su equidistancia del arquetipo. El problema comienza cuando la distribución de las variantes no respeta la división de esas ramas (lógica consecuencia de la contaminación); en tales casos se proponen unos principios de corte estadístico de dudosa ortodoxia ecdótica.

La edición del texto es correcta (sólo hemos detectado dos posibles erratas: l. 845, dice: *acúsame*, debe decir: *acúsasme*; l. 1784, dice: *apostentólos*, debe decir: *apostentólos*), no así la puntuación, que en muchos casos, por la profusión de comas, va en contra de las articulaciones normales de la sintaxis. Quizás esto se deba a un intento por marcar las pausas de la lectura en voz alta, lo que según la editora era la finalidad de la escasa puntuación de las primeras ediciones. Pero dado lo forzosamente asistemático y subjetivo de tal criterio, hubiera sido preferible ajustarse en un todo a las normas actuales de puntuación.

Sigue al texto un corpus de notas finales, que podríamos agrupar en notas textuales (149), lexicales y lingüísticas en general (91), literarias (76) e histórico-mitológicas (28). Estas últimas dan una información útil y oportuna al lector no especializado. En las notas lingüísticas apela a Corominas, Covarrubias y el *Diccionario de Autoridades*, repitiendo algunas explicaciones (*ymagines*, ll. 148 y 215; *despacio*, ll. 147, 580 y 747) y ofreciendo en general aclaraciones oportunas sobre vocablos y formas verbales. Las notas literarias son las menos acertadas: no redondean un comentario de todos los puntos sobresalientes de la factura literaria de la obra, son inexplicablemente reiterativas sobre algunos aspectos (p.ej., señala 20 casos de *abbreviatio* en sendas notas, pudiendo resumir todo en la primera nota), en general se limitan a transcribir lo dicho por otros estudiosos o editores (p.ej., de las 9 notas donde apunta repercusiones en *Celestina*, 8 provienen de Castro Guisasola en su *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"*, Madrid, 1924). Finalmente las notas textuales son importantes para conocer los fundamentos de las decisiones editoriales; la gran mayoría resultan atinadas e inobjetables; aquellos casos apoyados en principios

estadísticos son los más débiles. Consideramos innecesario dedicar alguna nota a rechazar enmiendas de Foulché-Delbosc o Menéndez Pelayo que no fueron tenidas en cuenta por ediciones posteriores (ll. 652, 655). La editora rechaza varias enmiendas de Whinnom basándose en el *stemma*. La argumentación por criterio estemático, teóricamente irrecusable, tiene sus aristas problemáticas por las razones apuntadas, más aún cuando uno mantiene la impresión de que la elección de Whinnom hace mejor sentido. Así, por caso, resulta difícil aceptar la lectura estemática *Ytalia* en lugar de la enmienda *Ytaca*, en el pasaje del discurso de Liriano donde se refiere a Ulises y Penélope.

Cierra el libro una bibliografía donde se enumeran las ediciones antiguas y modernas, las traducciones antiguas y lo que parece una selección de estudios sobre Diego de San Pedro y la novela sentimental y epistolar, y bibliografía general. En esa selección se echan de menos algunos trabajos notables, tales como la bibliografía crítica de Whinnom y el artículo de Esther Torrego sobre *Cárcel* en *NRFH*, 32 (1983), por citar dos casos.

En síntesis, la editora ha llevado a cabo un trabajo esmerado y coherente, manejando un material de ingentes dimensiones; los resultados alcanzados -importantes en tanto ilustrativos de la difusión y fortuna de la obra- nos dejan algunos interrogantes sobre la adecuación de la metodología empleada a las características particulares de la tradición textual de la *Cárcel*, integrada sólo por impresos, y sobre la proporción entre la masa de datos y procesos previos y el texto crítico final. Pero también se afirma en sus innegables méritos: la profusa recopilación de datos bibliográficos sobre los impresos, el amplio aparato crítico y las notas textuales ofrecen toda la información para que cada especialista evalúe las lecciones; lo que hace de la edición una herramienta invaluable para todo estudioso de *Cárcel de Amor*.

Leonardo R. Funes
SECRET

La Periodización de la Literatura Argentina. Problemas, criterios, autores, textos. Actas del IV Congreso Nacional de Literatura Argentina, Mendoza, 23-27 de noviembre de 1987. *Revista de Literaturas Modernas; Anejo V*, (1989), 3 tomos.

Tres volúmenes de la *Revista de Literaturas Modernas* reúnen las conferencias y ponencias expuestas en la ciudad de Mendoza, entre los días 23 y 27 de noviembre de 1987, con motivo del IV Congreso Nacional de Literatura Argentina.

El tema propuesto, "La periodización de la Literatura Argentina", convocó a un importante número de especialistas de nuestro país y del exterior (se publican once conferencias y treinta y ocho ponencias) que abordan el problema desde diversos ángulos. Los enfoques de conjunto referidos a la periodización fueron enunciados en conferencias plenarias, que se completaron con tratamientos particulares de autores y textos en las ponencias (han sido de especial interés los abordajes relativos a escuelas, movimientos, géneros y literaturas regionales).

El interrogante acerca de los posibles sistemas de periodización literaria se conecta, en la mayoría de las disertaciones, con otro interrogante mayor, ¿existe una identidad literaria que nos permita hablar de "Literatura Argentina?", y más aún, ¿cuáles son los elementos diferenciadores de la cultura argentina? Intentaremos un acercamiento global al resultado del congreso, a través de estos tres hilos conductores: periodización de la literatura, identidad literaria e identidad nacional.

Desde mediados del siglo XIX comienzan a aparecer intentos de periodización de autores y obras de la literatura argentina. Estos bosquejos iniciales toman su forma definitiva en la *Historia de la Literatura Argentina* de Ricardo Rojas, hito indiscutible en la fijación y delimitación de un objeto de estudio: la literatura argentina.

Emilio Carilla ("El método generacional: posibilidades y limitaciones") sistematiza en un listado cronológico los cuadros orientadores de críticos y escritores que intentaron ordenar el material literario, para después proponer la eficacia del método generacional en el estudio de nuestras le-

tras. La exposición de Carilla y también la de Pedro Luis Barcia que se refiere a periodizaciones tempranas, nos enfrentan a una evidencia que no es exclusiva de la literatura argentina: la preponderancia del criterio histórico en la organización del conocimiento literario.

La presidenta del Congreso, Gloria Videla de Rivero, lo enuncia con claridad en sus "Palabras de Bienvenida": el enfoque histórico es el más antiguo de nuestra literatura; y a pesar de la influencia de los estudios sincrónicos que se acentúan a partir de la evolución de la lingüística y los abordajes estructuralistas de este siglo, las historias de la literatura prevalecen, "las posturas inmanentistas tienden a flexibilizarse reconociendo que la estructura del texto se relaciona con macroestructuras literarias, culturales, sociales, económicas, epocales o de diversas índoles" (vol.I,p.18).

La relación microestructura textual/macroestructura social nos conduce al problema de la diferenciación de nuestra literatura, con respecto, por ejemplo, a los movimientos culturales europeos. Ana Pizarro ("Problemas historiográficos de nuestras literaturas: discurso literario y modernidad") considera que la formación de un discurso literario propio se produce en el momento en que se asume la contradicción entre modernidad y legado cultural tradicional, siendo esa contradicción la que caracteriza esencialmente a nuestra literatura. Desde otro ángulo, Rafael Gutiérrez Girardot explica que la periodización de las literaturas americanas se enfrenta con el problema de la simultaneidad de lo no simultáneo, la coexistencia de diferentes pasados con el presente. El héroe de la gauchesca es, en la literatura argentina, el representante del nuevo hombre, en conflicto entre tradición y modernidad, civilización y barbarie. Graciela Maturó vuelve sobre este punto en su exposición, en un intento por caracterizar el "ethos nacional".

En su conferencia inaugural Antonio Pagés Larraya ("La busca de la identidad en las letras argentinas: nexos y filiaciones") transita con soltura el camino de la "búsqueda de la identidad literaria como expresión de la identidad nacional" (vol. I, p. 42) a través de ciertas constantes que le permiten una serie de confrontaciones intertextuales. De este modo, la elegía, la homologación tierra-mujer, el humor, la fantasía, la muerte, son hilos posibles de rastrear desde Luis de Miranda o del Barco Centenera,

hasta los románticos del siglo XIX o los más prestigiosos escritores contemporáneos. Pagés Larraya coincide con otros expositores (Gutiérrez Girardot y Blas Matamoro) en otorgar a la literatura militante, de pedagogía social, un lugar de preeminencia en la formación del discurso literario argentino. El Matadero, Facundo, Martín Fierro o Radiografía de la Pampa (tratado especialmente en esta oportunidad por Dinko Cvitanovich) no pueden ser vistos como continuidad de la literatura europea. Fueron compuestos con un afán de diferenciación de lo extranjero, como afirmación de lo nacional.

Los conceptos de "identidad cultural", "búsqueda del ser nacional", "ethos nacional" abundan en estas páginas; hay obras literarias y autores claves que marcan el itinerario, y existen, además, variadas posibilidades de sistematización de esos materiales. Como hemos dicho al comienzo, el tema de la periodización ha llevado a los integrantes del IV Congreso Nacional de Literatura Argentina al intento de delimitaciones profundas en la literatura y cultura nacional, y le ha dado al encuentro un cariz muy particular, que trasciende la convocatoria inicial.

Gloria Chicote de García

ABREVIATURAS Y SIGLAS

BAE:	Biblioteca de Autores Españoles. Madrid.
BHS:	<i>Bulletin of Hispanic Studies</i> . Liverpool.
BNMadrid:	Biblioteca Nacional. Madrid.
BNParís:	Biblioteca Nacional. París.
BRAE:	<i>Boletín de la Real Academia Española</i> . Madrid.
CLHM:	<i>Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale</i> . París.
CNRS:	Centre Nationale de la Recherche Scientifique.
CSIC:	Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
DCECH:	Corominas-Pascual, <i>Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico</i> .
EHT:	Exeter Hispanic Texts.
HR:	<i>Hispanic Review</i> . Philadelphia.
HSMS:	Hispanic Seminary of Medieval Studies. Madison.
JHP:	<i>Journal of Hispanic Philology</i> . Tallahassee.
KRQ:	<i>Kentucky Romance Quarterly</i> . Lexington.
RF:	<i>Romanische Forschungen</i> . Köln.
RFE:	<i>Revista de Filología Española</i> . Madrid.
RFH:	<i>Revista de Filología Hispánica</i> . Buenos Aires.
Ro:	<i>Romania</i> . París.
RPh:	<i>Romance Philology</i> . Berkeley.

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: US\$ 15 (individuales) y US\$ 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^{ta}) - 1116 Buenos Aires - REPUBLICA ARGENTINA